

نفا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

دراسة في المعمار الخماني ■ العلاقة بين الأئمة والعلماء
وتطورات الدولة الخمانية ■ المتنبي ■ مكر الرواة وشارات
الشعر ■ هيوم ودور الخيلة ■ الذي تراه العين ■ حوار مع شوقي
أبي شقرا ويوسف اليوسف ■ وداع سنخور وترجمة الايراني
سهراب سبهرى ■ سيناريو هيلم رماد وماس ■ الأدب الروائي
المصري ... واقرأ ■ عبدالرحمن منيف ■ أدونيس ■ آلان بوسكيه
- بورخيس ■ سان جون بيرس ■ محمد شكري ■ يشار كمال
تاركو فسكي ■ بسام حجار ■ خيرى شلبي ■ نزيه أبوعفش
محمد علي شمس الدين ■ أحمد الفلاحى ■ مبارك العامري
حسان عزت ■ محمد القيسي ■ أسية البوعلي ■ فايز ملص
عارف علوان ■ راسم المدهون ■ أمال موسى ■ خالد بدر ■ خالد
العزري ■ محمد القرمطي ... وأسماء وموضوعات أخرى

العدد الثلاثون - أبريل ٢٠٠٢ - محرم ١٤٢٢ هـ





▲ اللوحة للفنان : مارك شاجال.. فرنسا

▶ الغلاف الأول : اللوحة للفنان البحريني جمال عبدالرحيم في تجربته المشتركة مع أدونيس في جمعية الفنون التشكيلية العمانية.



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

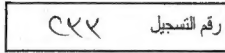
رئيس التحرير

سيف الرحبي



مدير التحرير

طالب المعمرى



محرر

يحيى الناعبي

العدد الثلاثون

أبريل ٢٠٠٢م / محرم ١٤٢٣هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الاسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١ دينار - الكويت ١ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيتها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للأعضاء في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢.
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

الديكة وحدها تحاول

إنقاذ المشهد

وتعيد مياهاً بعيدةً في الذاكرة

أسماك السلمون التي تولد على مصبات الأنهار وتتطلق إلى بحار ومحيطات لا حدود لها، بجانب صفاتها الفريدة وحنانها وحسيتها الطافحة بشهوة الذكور والإناث، حين تقضي حياتها على هذا النحو العارم الكثيف، ويدركها إحساس الموت والزوال، وأنه قادم لا محالة، تقفل راجعة من حيث أنت، إلى مصبات الأنهار، لتعمت في مزابع ولادتها الأولى..

كذلك الفيل، هذا الكائن الخرافي الضخم المتحرك في ظلام الأساطير والغابات، حين تبدأ هواجس المنية في افتراسه، ينفصل عن قطيع الفيلة وينتبد مكاناً قصياً ليموت وحيداً، مثملاً يسكن المدع عزله وحقيقته الداخلية لحظة الارتطام القصوى بالعالم، بعيداً عن صخب الجماعة وطقوسها.

في ألمانيا حسب الأنباء، أغارت مجموعة من أسماك القرش على التوصيلات والأسلاك الكهربائية الموصلة عبر أعماق البحار إلى مدن البشر، فأعطبتها، أحالتها إلى مزق متناثرة.

كان ذلك احتجاجها العنيف على غزو التكنولوجيا لقعر دارها، لعريتها الذي تناسلت فيه السلالة جدا بعد آخر. إشارة انتقام الطبيعة وغضبها ضد العبث بمكتسباتها العظيمة عبر العصور.

ما تبقى من الأصدقاء بدأ في التلاشي تدريجياً، فما إن أحل في بلد حتى أخرج دفتر التليفونات، يظل بجانب السرير أياماً، كلما أمد يدي بغية الاتصال، يجتاحني إحباط، رغبة مبهضة سلفاً. أظل أحرق في السقف والفراغ حتى تضمحل همة الاتصال. أمضي في الشوارع التي تحفظها قدامي من غير قصد.

طافت عرافة الأزل على العالم، تتفقد موتاهما، عابرةً بهم دخان الأزمنة.. يترك الفنانون والشعراء آثارهم لوهم الخلود، قاذفين أجسادهم على قارعة الاضمحلال الأكيد.

النبته التي غدتها الفصول لتغدو شجرة منيعة بأسقة، جاء الخريف ليعريها حتى من الذاكرة، يا لراحة البال، لم تعد لها ذاكرة، لم تعد لها أوراق ولا أحلام.. هكذا جذع وأغصان ناعسة مفتوحة على الهواء والطيور،

مختلفة ربما.. الكائن لا فكاك، يسكن منزل تناقضاته
ونزوعاته المتصادمة التي تؤلف مجمل كيانه المادي-
الروحي.

ظل الضحية القاتم
يطارد جلاديه حتى آخر زقاق على الأرض التي
تلتهمها الحرائق.

صرخة الشهيد، ارادته المثخنة بالجراح،
تلتف على عنق القاتل حتى آخر قطرة
في دمه الفاسد

فجر

الفجر يزحف بعناده الثقيل
خوار ثيران تنحدر على مقربة
الجيران يولولون على أسرهم
الجيران الذين لا أعرفهم.
الظلام يطبق من جديد؛
إنه فجر كاذب

لكن جلبة الثيران تزداد حضوراً
وتشتبك بالعواء الفظ
للشاحنات والكلاب.

وحدها الدبكة تحاول إنقاذ المشهد
بما تبقى من ترانيم
تسمح للحالم أن يرتاد مياها بعيدة
في الذاكرة.

كل بزوغ قيامة جديدة

عيون الثعالب

هذا الليل الذي تضنيه عيون الثعالب
هذه النار التي تلتهم عظام الموتى
وهذه التربة الهرمة
ينصارع عليها الأعداء
دثرتني بشاك الأسود
الذي ورث الثورس
رائحته البحرية.

حتى ينقضي الفصل الأكثر صراحة وعمقاً،
ونعود إلى أحلامها وذاكرتها المرهقة.

السمة التي تتقلب في البحيرة الصغيرة..
أمن ألم أم نشوة؟
تبتكر إيقاعها خارج السرب
المندفع نحو البحر؟

لم نفكر في شيء لم يفكر فيه الأقدمون، عدا أن
حركة الطائر لا تشبه نفسها في كل مرة يطير.

مرحى، مرحى لهذه الريشة البصيرة تطير من
ضفة إلى أخرى.. لهذه الخفة المتحررة من
أعباء العصور.

نوافذ مفتوحة وأخرى مغلقة، ماذا تخبي تلك
المغلقة للبشر المستهلكين المكشوفين، الذين لم تعد
لهم أسرار ولا أعماق.

لماذا حين تغادر المكان أو نهم بمغادرته، قبل
يوم، لحظات، يزدهر وتتجدد رؤيتنا إليه،
يكون أكثر جمالا كأنما نراه للمرة الأولى، حتى
عيوبه وإشكالاته التي كنا نكابدها تختفي تحت
وطأة هذا الشعور بال فقدان والحنين إلى حيوات
وأشياء، توارت أو ستوارى بعد قليل لتدخل في
نظام الغياب الصارم، الأكثر تماسكا من كل
الصورات الماثلة.. بعد قليل سأودع المحفى
والمرأة، والسريير وهذه النافذة التي أطل منها
إلى العالم. أرفف المكتبة. كم من مكتبة غادرنا.
كتب تشردت وضاعت مع تشردنا وضياعنا..
سأودع التفاصيل والعادات التي تملئها شروط
مكان بعينه. رغم ما ألم بنا من ضجر تجاهها.
حتى عناصر العادة اليومية التي تضغط ونحلم
بكسرها دائما كيلا تعوق انطلاق مخيلاتنا في
الفضاء الرحب، تكون موضع وجد وذكرى،
والتي ستتأمل في أمكنة أخرى، ضمن معطيات

أنشأ باذخة

النوع ينسكب من خاصرة الجبل
ماؤه الماسي
خفقة نسيمه تهب على الإنسان الأول
هلوساته
وهذه الشجرة الظمأى من قرون
تسكن أحلامه كأنثى باذخة.
وربما لم يكن هنالك نبع ولا شجرة
فقط

الجبل الأخضر

من ذرى الجبل الأخضر
المتاخمة لحدود الغيب،
كان القناسة يرون الحيتان
تتدافع في الهواء، مثني وثلاث
صفيلة، بيضاء، مرحة
ذلك المرح الذي يأتي بعد رحلة
في أعماق المحيطات.
على صفحة بحر (الباطنة) النائي
كان البدو يرون الحيتان
ترقص في الهواء
ويقولون:
هذه سيوف جيش مسلطة
باتجاهنا..

ولادة عسيرة

هذه الكلمات الغاصّة في القلب
المرتبكة، المصطلمة بالجدار
الكلمات التي تجز' الأحياء
بضوئها القاطع.
هذا الطائر الذي يغني في
ظلام التكنات.
الكلمات النائحة
كذئاب في ليل قرية مهذمة،
تحلم بالهواء الطلق
تحلم بالنجوم.

بحار

البحار الذي تحطمت بوصلته
وانطفأت نجمة مداره العاشقة؛
قذفه المدار الاستوائي
إلى قعر ذاته
ليكتشف رعب الأعماق

عصفور

عاد العصفور الصغير
ليغني وسط الخرائب.
الفضاء يردد لحنه
وكذلك القطة
على رؤوس العماثر والتكنات

الفيلسوف

على سرير احتضاره
ينام الفيلسوف
مصغيا إلى الموسيقى والشعر
من نافذته الممتعة
يتأمل الشجرة المورقة
التي كانت في غمرة الربيع.
يرسل نظرات متعبة، حزينة
كأنها التحية الأخيرة
لسر الكون المستعصي على التفسير

واقعية

رأى (فريدريك نيتشه) ذات صباح
حوزيا يجلك حصانه على الطريق العام
كان الشتاء الألماني في ذروته
وكان المارة يندفعون إلى المصانع.
لم تسعفه عذميته تجاه الخلق والتاريخ
لم تسعفه المسخرية المريرة
وعبث الوجود.
انهار مبنى إرادة القوة
أمام اللحم الحي وهو يتلوى تحت السياط.
صرخ الفيلسوف صرخته الأخيرة

وكانما الألم البشري السحيق

انفجر من حجرة واحدة .

بعدها، دخل في غيوبة المرض

حتى نَزَّعه الأخير

تاركا قرن العبقريّة البلهاء يرفض

تحت مطرقة أفكاره الصادمة .

بدايات لا تنتهي

صدمة البدايات

محنة المخيلة

أي الطرق تسلك

في البحث عن الكنز الخبيئ بين الكلمات

هذه الغاية التي تشرح فيها التمرور طليقة

من غير سياج

سحرة يطبّرون في ظلام دامس

معسكرات اعتقال ومحميات ذرية

خزانة الملابس التي تحسبها مغارة مليئة بالقتلى

أو كهفا تقف فيه الأزال

مدن وقارات تسوقها الغرائز الوحشية كالقطيع .

هذا اليمام الهادل على شجر الأراك

وجه المرأة المتلاشي في الضباب

صبر أيوب ،

عزلة يونس في بطن الحوت .

الجبال الصحراء الطفولات الأفلة

الموت الولادة

العسق الهادي خلف السحاب

صدمة البدايات التي لا تنتهي .

هواء عذب

استمتع بالهواء العذب

بمراقبة الطيور والحيوانات

وسحب تعبر سريعة على شرفتي

بالنظر الى القمر في الظهيرة

كانما يستريح من آباء العمل والاضاءة

والنخلة التي يفرسها الحزن

يوم كانت سيدة المكان .

بالبطائرات تحمل المسافرين إلى الشرق القصى . .

بالقراءة لشعراء منتحرين:

(خليل حاوي . . جورج تراكل . . ديك الجن . .

ماياكوفسكي . . بنين . . تيسيرسبول) .

أحاول استعادة اللحظة

التي استطاعوا فيها تنفيذ القرار

هناك محاولات فاشلة

الفشل الذي يؤسس انتصاره الخاص

الخالي من زهو الانتصار

كالتحديق في عيون الضحية

في الأغوار البعيدة للجراح .

قطفوا زهرة موتهم ورحلوا

بعثروا وليمه السراب .

كيف لم تلق الحياة بثقلها فيترجعون

كيف لم تلق الذاكرة بظلمها

فيذهبون للانتظار؟

كان البحر هادنا

والطقس أروع ما يكون

أكملوا القصيد بالغياب

تركوا الموسيقى مفتوحة

لترشد أرواح الموتى

تركوا لوحات لأصدقاء ماتوا في الحرب

وأحجارا بحرية

جلبواها في ليلة عاصفة

غنيمة كل يوم

من الخلجان الصغيرة على بحر عُمان الشاسع

الخلجان التي صنّعت عقده اللؤلؤي حتى إفريقيا

يد ماهرة تحتتها بين الجبال

يد عملاق خرج من أسطورة بابلية

ظفرت مخادعها التي لم تطأها قدم الإنسان ،

التقط المحار والحصى المغمور بألوان قزح

ريش الطاووس المبعثر على الجنبات

غنيمة كل يوم

أشتمها فتغمرنى أنفاسك

البعيدة

عاصفة

كانها الأبد...
تُشرحين لي أحوال البطل المقتلع من أواسط آسيا.
المناجب تتقاذف بين الأكمام
والبرق بلسانه الوردي
لسان أفعى النهر
يلحس الطرقات

بستان

البستان
الذي يصدح على موجه طائر أعماقك الغريب
البستان الذي روته دموع بشر وآلهة
ينتظرك

كصحراء فقدت صبرها
صحراء تنهشها هواجس الإنتقام

عشاق أضاعوا الطريق

تلك المياه المتدفقة التي تستحم فيها
أوقاتك المشمسة
الأأيادي الخضراء المجبولة من مطر الروح
أحجار الساحل الملونة
يقذفها البحر مع زفرات فجره الأولى
ملائكة على شكل أحجار صافية
تأوهات عشاق أضاعوا الطريق
الى المعشوق
أضاعوا الزاد والغنم، دخلوا في المأهة.

جذيرة

مدائنك كثيرة
أراها في نومي
كما ترى الطيور المهاجرة البحار الملهمة
يجذب على صفحتها بحارة من «صحار»
أولئك الذين أوصلوا السعودي
الى سواحل زنجبار
مدائنك الضاجة بمخلوقات وروائح وأطياف
تحملتها في الذاكرة التي تشبه جزيرة
انفصلت للتو عن محيطها العاصف

الحيوان ينزف على باب بيتك المشرع
على احتمالات الرياح
يرفرف وسط خيالاته الدموية
الحيوان الذي ربته
حارس تلك الوحيد
يغض عينيه ليجتاز العاصفة التي لفظته
على جبال من جليد
لا يستطيع احتمال غيابك
لا يستطيع الحياة

الخطيئة

تبتدين في الضوء القاسي
للمغيب
وكان روح الطائر الجريح سالت
في دمائك
وحيدة مهجورة في الضفاف
تقولين:
الأفق سينكسر على رؤوسنا
من فرط رهاقته
والدنيا لا تدور،
تمحين الخطيئة بالحلب
بالجسد الناضج بالرغبة
ولا شيء يسبق اللهاث نحو الذرورة
عدا الموجة التي تغمر الفراش بالزبد.
محمولة على الجناح الخافق في الفراغ
جناح الهذيان السعيد
أحلامك التي تسبق المستكشفين
إلى الجزر المستحيلة

صلو

في حديقة (سانت جيمس)
الزهور والموسيقى
جسدك المبلل بالمطر
أفواج السياح بآلات التصوير الغبية،
تنتفض الأعضاء في قبلة

ذكور

أَتَذَكَّرُ

وماذا بقي لي غير الذكرى
بعد أن أحاطني البدو بالخيام والبغام؟
أَتَذَكَّرُ
المساء والغروب
وأهة الفجر بعد طعنته اليائسة
خلفها ينهمر الصبح والموسيقى
والقهوة المصنوعة بمزاجك الرائق

وسيلة

عزيزتي:

البارحة أمطرت

بينما الناس نيام

خلسة تمطر، بعد أن تحوم السُحب المحتدمة

لأيام مشرّبة الأعناق والأطياف

لا تكاد تحدد فيها الأعين العطشى

إلا وتضمحل حافرة أثرها الموحش، لتتمطر

في أراض أخرى مخضلة بنعمة المياه وبهاء

المواسم التي لا ينقطع فيضها.

السحب التي طال انتظارها ونحرت من أجلها القرايين

وأقيمت الصلوات في أعناق الأودية المحلة.. حتى

الأطفال والمسنون والأرامل هرعوا حاملين أكياس

الطحين والقمح إلى المسجد الفارق بين فجاج صخرية

وعرة.

السحب التي منذ كنا صغاراً، لا نجرأ على النظر إليها،

كيلا نتلاشى،

وتبقى على الأمل البسيط للحقول والأفلاج

التي تتلوى وتتن كحشد من الجرحى والمصابين

في حرب عبثية.

أمطرت سريعة في ليل النيام، سراها الماكر استدرج

الجميع إلى شراكه وجعلهم يحلمون.

إنها الحياة، نراها في مرآة سحب عدمية

تلعب بأحلام البشر..

اليمامة تعرف بحكم الخبرة، أن قدرة فعل الخير لدى

البشر محدودة مع ذلك تطارد صيادها وتهدل
بالهداية.

مضى الزمن الذي كان فيه الصبية يتحلّقون حول
المدفأة وشفاههم ترتعش على لهب الحكايات.

لم تعد هنالك مدفأة. لم يعد برد ولا حكايات، لم يعد

هنالك وإدمياه تسيل مع الغروب، ذاهبة للمطلق. لم

يعد الجن ولا الظلمة التي تتأمر اشباحها بعذوبة

وفزع. لم يعد ثمة صبية. لم نعد نحن. لم يعد العالم.

مدن تحترق

وأخرى تحوم في سماءها الكواसर

خطر له، أن الزمن في خضمه اللانهاي

هو ذلك المحيط المتلاطم، وليس البشر سوى حشرات

حائرة محكوم عليها بالموت سلفاً، تجذب في مستنقعاته

اللزجة.

المرأة التي تستلقي على أديم المياه المتوج في البركة،

ويدها إلى أعلى ملفوفة بضمادات نظيفة تجعلها أكثر

إثارة وفنتة..

الجرح الظاهر، ربما يقود ويذكر بوحدة الجرح

الخبئي في ظلامه الناسك الحنون.

الشهوة قرينة المأساة غالباً.

في الخلاء الذي تفيض وحشته وتشخب من كل ثوب

الفضاء المحيط.. القسوة في أعنى صورها وأكثرها

اختناقاً، تنزل المرأة ديمة، على الأرض التي

هجرتها الرحمة ورمت بها إلى أقصى درك

في الجحيم.

نظل نحقد في وثن الجمال الفريد حتى الإغماء

افتراقاً في الحلم بعد عناق طويل لينتقل إلى الواقع.

تلك قصة الطرد الشهيرة للجد الأكبر وذريته التي

مازالت تصارع أمواج التيه؟

وشفت حتى تلاشيها بالكامل .

يفسحون الطريق لمزيد من الجناز هذا اليوم .

عناق فريد بين شجرة اللبلاب والحائط، هي تسند
هشاشتها على صلابته، وهو يسند صلابته على
هشاشتها الغضة .

تفتح النجمة شرايينها للرعد
كي تتحول هي الأخرى إلى عاصفة هوجاء .

الشجرة العارية أمامي .
كم من القصور مر عليها، كم من خريف
يسكن أحلامها في هذه اللحظة؟

أموح أيامي كي أحياها على خارطة أوام أخرى .

يخضج المطر في الخارج ،
فخضر الوحشة في أعماقي

ليس للغياب مكان بعينه، انه الأمكنة جميعها، المدن
والقرى والساكر، المحطات ومخدع الجنس السائل
بلعاب اللذة الناقصة .

وهذا الصخب الذي يكتسح المدينة نهاية العام!

البحر يلفظ أعشابا وطحالب وقناديل مية، يلفظ جثثاً،
وفاكة متفسخة، البحر هذا الماء، يجدد نفسه يتطهر
مما علق به من غن الأزمان . ضرع الأرض الكبير
المحتشد بالخير والجمال والشدة، يقذف أحجاراً
بركانية مشعة .

الشناجيب تسرح مرحلة بلون الذهب، والقمر يزلحلق
فوق تلال السماء متعثراً
بأجسام الشهب والكواكب السيارة .
مالك الحزين يرفع نخبه عالياً
لهذه الليلة القمرية المدهشة .

سيف الرحبي

صباح الثلاثاء.. الطقس مازال باردا جدا. استعيد
اليوم الذي كنت فيه داخل كابينة التلفون حين راحت
تعتم تدريجيا حتى تلاشت الحروف أمامي نهائيا ولذت
من جنون الإعصار بأنفاق المترو.

أنزل إلى مطعم القطار، ثلاث جميلات أمامي مما
جعلني أبطئ، إحداهن يابانية، خطر لي على الفور
فيلم أوشيم (امبراطورية الحواس)،
أنتظر مكالة من خليل على ضوءها يتحدد موعد الطبيب
اليوم أو غدا وأقرأ:

لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى
مزار ولكن الغضى ليس دانيا

لما رأى لبد النور تطايرت
رفع القوامد كالفقير المعدم

مشرق نهارك هذا اليوم وأنت تمضي الى مجهولك
اليومي من غير أن تفكر في شيء حتى ولا محطة تصل
إليها أقدامك .

الطرق تشبه بعضها حتى تخالها طريقا واحدا من غير
نهاية، والأشجار أفرغت حمولتها الأخيرة من الدمع،
ربما تذكرت أول مسافر مر عليها، أول طائر حط
على غصنها عبر رحلته الطويلة.

البارحة، كان عيد الميلاد، جاءتني أكثر من دعوة لهذه
المناسبة.. لم يعد عندي أي إحساس احتفالي بأي
مناسبة جماعية مهما كان منبتها ومبرزها. ذهبت
لأشاهد فيلم (الشعب المهاجر) تلك القصيدة السينمائية
حول الطيور. سموات وأراض حائلة وكابوسيه
تجتازها الطيور المهاجرة باستمرار، ترتاح قليلا
للتسأنف الرحلة الأبدية..

كم من قناص وحشي فتك بها. كم من عواصف
وانهيارات ثلجية، من براكين وجوارح وصحاري
هرمة ليس عليها أي نبات أو علامة حياة. كم من
الجنان والمدن في رحلاتها الشاقة على مدى الأكوان .
هكذا من غير بيانات ولا كلام ولا إعلانات ولا كلمة
شكر وامتنان من أحد.

لا يثق إلا بالوهم، بعد أن عزت عليه الحقائق

المحتويات



- ٢ الافتتاحية :
الديكة وحدها تحاول انقاذ المشهد وتعيد مياها بعيدة في الذاكرة
- ١٠ حصن الخندق بالبريمي .. دراسة في العمارة العماني : ناصر الجهوري.
- ٢٥ بريق خافت في قاع النهر : تاركو فيسكي ، ترجمة : مي التمساني.
- ٢٩ الدوايات :
العلاقة بين الأئمة والعلماء وتطورات الدولة اللعمانية : عبدالرحمن السالمي - شفيق الكعاني، المسافرين العائد ، عبدالرحمن منيف - المتنبي : محمد لطفي اليوسفي - ديفيد هيوم ودور المخيلة في معرفة الغير : سمير اليوسف - الذي تراه العين: ألس ارتشافيتش، ترجمة أيمن فؤاد - الأدب الروائي المصري في الثقافة الفرنسية : أسامة خليل.
- ٩٩ السينما :
رماد وماس : انجي فايدا ويرزي انجيفسكي ، ترجمة مها لطفي.
- ١٣٣ القصائد :
يوسف سامي اليوسف : عبدالمنعم قدورة، سعيد البرغوثي - شوقي أبي شقرا : سليمان بختي.
- ١٤٧ الشجر :
وداع سفنور أو تجديد اللقاء به: شريل دافتر - سهراب سبهرى: داريوش شايفان، ترجمة يعقوب المحرقى - أصدقاء : مبارك العامري - لا الفولان يحميك : نزيه أبوعفش - شيرازيات : محمد علي شمس الدين - مثلث أليسا : محمد القيسي - يضطرب الخيال في حضور عنقرة : ياسين طه حافظ - المنعطفات : حكيم ميلود - البحر : حسان عزت - قصيدتان : بسام حجار - اغتسال حفيد الأنياء : آمال موسى - قصيدتان : رندة فودة - اعترافات رجل لا يفرق بين الوردة والسكين : علي المعمرى - القبلات الأولى : طارق الطيب - أجاوص الأفاصي : محمد حلمي الريشة - هذيان لا يتدمل : مياسة دح - من اعترافات الفارس الأخير : مفيد خنسة - طالع السفوح : خالد بدر - في المصيدة : أحمد السلامي - القطعة التي تنسج عشقها: يحيى الناهبي - إليك : طالب المعمرى.
- ٢٠٣ الألعاب البناء والتحرى عن شجرة النسب : سان جون بروس، ترجمة: بنعيسى بوحمالة.
- ٢١٥ النصوص :
خورخي بورخيس : بسام حجار - الفتح المبين : خيرى شلبي - القيلولة : عارف علوان - قصتان: فايز ملص - لقاء غير مكتمل: صباح زوين - الرجل البدين : تانيا بليكسن: ترجمة : حسين الموزاني - عيشة مريم : خالد العزري - تقاسيم عمونية : صلاح صلاح - هكذا : نهد العتيق - اعترافات وجه في المرأة : أحمد الرحيبي - رقصة بلادي : يحيى سبعي - سور البيت : فائق حمودي.
- ٢٤٧ المقابلات :
مهرجان مسقط السينمائي - بلاغة البناء الدرامي في ديوان الكتاب لأونيس : خالد زغرير - ندوة عن الثقافة اللعمانية، مسرتها : أحمد الفلاحي - شهوة السرد : محمد القرمطي - لعنات محمد شكري : سعيد بوكرامي - أهمية المكان في النص الروائي : أسية البوعلي - الرواية السورية الجديدة : راسم المدهون - شهادة: سلام سرحان - أيديولوجيا الطب الحديث : نادر كاظم - من رجالات عمان، «كعب بن معدان»: بعتلي بوزيان - شعرية تمجيد النكرة، (محمد الصالحى): أحمد الويزي.
- ٢٨٥ حوار نادر بين آلان بوسكيه ويشار كمال، ترجمة : خالد الفجاس.

♦ ترسل المجلات باسم رئيس التحرير. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتّابها، والمجلة ليست مسؤولة عما يرد بها من آراء



ناصر الجهوري *

ان القلاع والحصون العمانية قامت بدور رئيسي في تاريخ شرق الجزيرة العربية منذ أقدم العصور. هذه النوعية من المباني التحصينية توجد بكثرة في عمان سواء على السلاسل الجبلية و الوديان - وهي الأكثر شيوعا - أو حتى في المناطق الساحلية. لقد كانت بمثابة رمز للسلطة والحكم ومقل الهجرة أو المجتمع لذلك كان الاهتمام ينصب عليها خلال الحروب الأهلية العنيفة من ناحية عندما كان هناك صراع على السلطة ثم من خلال الحروب والصراعات ضد الأعداء والأطماع الخارجية من جهة أخرى. وليس من المستغرب أن نجد أقدم الحصون والمستوطنات العمانية تقع على سفوح الجبال خصوصا في الناحيتين الجنوبية والغربية لوجود المقومات الزراعية للمستوطنين فيها.

حلت الحصون الساحلية البرتغالية محل هذه الإنشاءات. وعلاوة على الدوائر المحصنة الأولى العديدة من الحجارة الضخمة والتي يعود عهد بعضها إلى فترات ما قبل التاريخ، فإن الحصون العربية الأولى في الداخل كانت تتألف من مناطق مسورة بالحجارة على الهضاب

لقد ظل الساسانيون الفرس يقيمون الإنشاءات الدفاعية على الساحل حتى القرن السابع الميلادي ثم تبعهم الهرمزيون خلال احتلالهم لنقاط ساحلية كمسار وقلعات في القرنين ٨-٩هـ / ١٤-١٥م. ثم

* كاتب من سلطنة عمان.

الصخرية، وكانت تضم في العادة أبراجاً دائرية، وباستثناء نزوى وربما بهلا فإن الحصون الباقية في الداخل كان أول من شيدها ملوك النباهنة في الداخل وفي الشرقية أيضاً (١). نستنتج أن عملية البناء والتشييد ومنها القلاع والحصون في عمان كان يدعمها إرث حضاري ضخم تمتد جذوره الأولى إلى ما قبل التاريخ الميلادي والرجوع إلى الحضارات التي قامت على أرض عمان في الأزمنة المختلفة وقوعها في دائرة أطماع الحضارات الأخرى التي أسبقتها إلى حلبة الصراع التي دارت رحاها بين سمرهم وشبهو كما بينتها النقوش الأثرية أو صراع مجان مع الأشوريين والصراع مع الفرس وغيرهم، كل ذلك دفع بالمعمانيين لإنشاء تحصينات قوية، لذلك كانت عملية التحصين من الركائز الهامة للإنسان العماني. ومن ثم فقد احتلت القلعة أو الحصن مكاناً بارزاً في مخططات المدن (٢).

وكان عهد البعارة العصر الذهبي لبناء الحصون في عمان ففي عهدهم ونتيجة للتأثير البرتغالي في تصميم الحصون تظهر القناتير في بناء أبراج المدفعية المزودة بقواعد صلبة للدفاع مثل نزوى، وفي تبني نظام البرجين الركنيين المتقابلين في الحصون المستطيلة الشكل للمتمكن من إطلاق النار بشكل منسق، ويقدم حصناً جبرين والحزم أفضل مثال لذلك وقد شيدها في أواخر القرن ١٦هـ/ ١٧م وأوائل القرن ١٢هـ/ ١٨م. وفي منتصف القرن ١٢هـ/ ١٨م استخدمت أساليب البناء من هذه المنطقة الوسطى في عمان في سهل الباطنة الساحلي وفي النصف «ملا بركاء والرساق» وفي وقت لاحق من ذلك للقرن بدأ بناء البيوت المحصنة مثل بيت النعمان والتي يتم تصميمها عن تأثير هندي غالباً «المغول» وأعيد بناء الحصون على مواقع الحصون البرتغالية الساحلية. لقد ظلت الحصون قيد الاستعمال على نطاق واسع ببقية القرن ١٢هـ/ ١٨م والقرن ١٣هـ/ ١٩م، وظلت حيازتها تشكل عاملاً يقسم بأهمية سياسية بالغة ويبدو أن البرنامج الرئيسي الوحيد والضروري لبناء الإنشاءات الدفاعية حدث في أواخر القرن ١٢هـ/ ١٨م والقرن ١٣هـ/ ١٩م على طول ساحل الباطنة. وكانت الحصون والقلاع تعتبر دائماً خاضعة لسلطة الإمام الذي يزورها بالجاميات العسكرية ويتولى صيانتها. وكان أيضاً يعين قادة أو حكاماً وولاء لهذه الحصون ويقوم بتحويلها من الزكاة والضرائب التجارية والصدقات والتبرعات (٣).

وفي تلك العهود كلها ونتيجة للظروف السابقة سواء كانت طبيعة اجتماعية أو اقتصادية عمد المعمانيون إلى إنشاء القلاع والحصون في طول البلاد وعرضها فكانت قلاعهم من أعظم الآثار المعمارية القائمة فيها وما زالت شاهقة تعكس عراقة هذا الشعب العظيم. ولا تكاد بقعة

من أرضها الشاسعة تظل من قلعة هنا وحصن هناك، ولكل قلعة وحصن حكاية تروي ما خلفه هذا البلد من حضارة وتراث عربي إسلامي أصيل، ففي عمان ما يزيد على ٥٠٠ برج وحصن وزمن بناء كل القلاع والحصون الدفاعية يعود إلى العصر الإسلامي عدا قلعتي الرستاق وبهلا اللتين شيدها قبل الإسلام وهناك ثلاث فقط بناها البرتغاليون، أما البقية فهي من بناء المعمانيين أنفسهم وليس كما يدعي الكثيرون من أن البرتغاليين هم الذين بنوها. (٤)

تاريخ الحصن ،

حصن الخندق أو (البريمي) يقع في ولاية البريمي، ويعتبر واحداً من المعالم والأثار المهمة في الولاية. يقع الحصن على بعد حوالي ٢٥٠ كم من محافظة مسقط، وللحصن موقع هام حيث يطل على وادي الجزر الذي يربط مدينة صحار بمدينة البريمي من الناحية الغربية.

يعود تاريخ بناء الحصن إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي أي النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري، كما تم تجديده في عهد الإمام عزان بن قيس البوسعيد عام ١٢٨٥هـ - ١٢٨٨م. وقد أنجزت وزارة التراث القومي والثقافة ترميم الحصن عام ١٩٩٣م، وتم افتتاحه عام ١٩٩٤م. (٥)

هذا الحصن من الحصون الأمامية لعمان التي كان لها دور بارز في التاريخ العربي. أما سميته بالخندق فلأن خندقاً واسعاً عرضه ٧,٥ م وعمقه حوالي ٣ م كان يحيط به بالإضافة إلى تحصينه بالمتاريس. وقد جمع الحصن بين وظيفة مدنية وأخرى دفاعية إذ أنه كان يستخدم كقصر للسكن شأنه في ذلك شأن بقية القصور الأخرى كجبرين في بهلا وبيت النعمان في بركاء، والحزم في الرستاق وغيرها من المباني التي شيدت لتكون قصوراً محصنة تمارس من خلالها أيضاً المهام الرسمية. ويعتقد أن السلطان سعيد بن سلطان هو الذي شيده ويستدل على ذلك من وجود المدافع التي نقش عليها اسمه عام ١٢٥٨هـ / ١٨٤٢م (٦). وقد ذكر مايلز في كتابه «الخليج بلداته وقبائله» عن زيارته للحصن في ١٧ يناير ١٨٧٥م فيقول: «وعند وصولنا إلى البريمي توجهت إلى منزل الشيخ سالم بن محمد الذي كان والده شيخ قبيلة النعيم ويقع في ضنك... بعد ذلك ذهبت لزيارة الحصن حيث استقبلت بالتحية بإطلاق الرصاص. وقد قام ابن أخت الشيخ حامد بشرح كل شيء في الحصن. وكان فخوراً وسعيداً وذلك لاعتقادهم بقوة وأهمية الحصن الكبير...» (٧). في حين نرى السالمي في كتابه «تحفة الأعيان» يتحدث عن الحصن في عهد السلطان سعيد بن سلطان الذي حكم في الفترة من ١٢٦٩-١٢٧٣م ١٢٧٣-١٨٠٤م. ١٨٥٦م. وذلك عندما كان يحارب من أجل فتح الجب «البريمي»

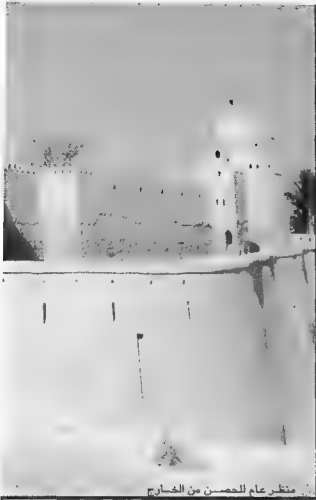
فيقول: «فخرج أهل الخيل من أهل نجد ولاة الحصن...فأنهزم الباقون إلى الحصن وتمنعوا به. وكان حصنا رفيعا أحيط بخندق تحاصره الإمام وضربوه. بالمدايق ويذل محمد بن علي بمن معه من قومه بذلا حسنا شكر المسلمون على ذلك فخاف أهل الحصن يوما أن يضرب الباب بمدفع فخرجوا ليجعلوا على الباب سبيبه يقابل المدفع فجاءهم بعض القوم من جانب آخر فناقعوه فدخلوا الحصن ولم يخرجوا بعدها لحرب فأرهمهم الحصار وكانت عندهم الخيل والإبل فظلموا الأمان ليخرجوا من الحصن فأمنهم الإمام ونزلوا على يد الشيخ الغاري...» (٨)

ونفهم من سياق هذا الكلام أن الحصن بخندقه كان قائما أيام السلطان سعيد بن سلطان الذي حكم كما قلنا من ١٢١٩-١٢٧٣هـ/ ١٨٠٤-١٨٥٦م. ويذكر أس.بي.مايلز ويقول: «...وبالقرب من البوابة الخارجية يوجد مدفع من النحاس الأصفر كقطعة من أسلحة الميدان عليه اسم السيد سعيد بن سلطان وتاريخ ١٢٥٨هـ/ ١٨٤٢م باللغة العربية والتاريخ ١٨٤٢م بالإنجليزية. وهو أحد المدافع التي أحضرها السيد سعيد بن سلطان من أمريكا بسفينته العربية «سلطانة» وقد تم إحضاره إلى هناك من صحار عام ١٨٧٤م بواسطة السيد عزان بن قيس...» (٩)

وهنا من خلال كلام السالمي وما أورده مايلز والأحداث التي وردت نميل إلى الاعتقاد بأن الحصن بني في عهد السيد سعيد بن سلطان أي في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي حوالي النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري (١٠) واستمر الحصن يؤدي دوره في الدفاع عن المنطقة بعد ذلك حيث استخدم من قبل السلاطين اللاحقين فقد استخدم في عهد السيد فويهي بن سعيد بن سلطان والسيد سالم بن فويهي بن سعيد والإمام عزان بن قيس بن عزان بن قيس بن الإمام أحمد وذلك أثناء قيامه بمহারبة أهل نجد. ويضاف على المعلومات الأثنوغرافية المتوافرة فإن عزان بن قيس لم يدخل أو يصل إلى البريمي في تلك الفترة بفعل هجوم بعض القبائل له ووقوفها في وجهه (١١) وقد أعاد الإمام عزان بن قيس تجديد الحصن عام ١٢٨٨-٨٥هـ/ ١٨٧١م.

الوصف العام للحصن:

يذكر أس.بي.مايلز وصفا للحصن عام ١٨٧٥م (١٢) حيث يقول: «إن الحصن كان على شكل مربع بني من الطين أو الطوب الأحمر، وهو مكون من أربعة أبراج يحيط بها خندق عميق يبلغ لتساعه حوالي خمسة وعشرين قدما، وجزء منه مرتفع للغاية يقابله جزء آخر بنفس الارتفاع. بينما يبدو أن الأبراج تصل لنصف هذا الارتفاع ويبلغ طول



منظر عام للحصن من الخارج

كل جانب حوالي مئة وخمسين قدما...»

كما ورد في كتاب «القلع والحصون»: أنه : «... يحيط بهذا الحصن، الذي كان ذات يوم الموقع العسكري الأمامي لعمان، خندق جاف عرضه ٧,٥ م وعمقه حوالي ٣ م، وجداره الداخلي مبطن بالطوب الطيني. أما المناريس المحيطة بالخندق فيبلغ ارتفاعها ٢,٥ م في حين أن سماكتها متر واحد عند القاعدة. وتضم البوابة كذلك حسبما يذكر مايلز سنة ١٢٩٤ هـ / ١٨٧٧م جسرا مشيدا من جذوع النخيل ويؤدي إلى بوابة المدخل وتحيط بالحصن أسوار عالية تبلغ أطوالها حوالي ٣٨-٤٠ م. ويوجد برج دائري كبير في كل ركن. وقد شاهد مايلز قرب البوابة مدفعا نحاسيا من عيار ٢٤ رطلا نقش عليه اسم السلطان سعيد بن سلطان والسنة الهجرية ١٢٥٨ هـ والسنة للميلادية ١٨٤٢م. وذكر مايلز أن هذا المدفع كان من بين عشرين مدفعا اشتراها السلطان سعيد من أمريكا بسفينته العربية «سلطانة» وأحضرها عزان بن قيس من صحار إلى البريمي في سنة ١٢٩٣ هـ/ ١٨٧٦م، لاستعمالها في قصف الحصن. ولاحظ مايلز أن تسليح الحصن كان يتألف من ثمانية مدافع غير صالحة للاستخدام منصوبة على مركبات متداعية. وقال: «أطلقت ثلاثة مدافع نيرانها تجية لي مما أدى إلى تعطيلها نتيجة سقوطها عن



اتصال وحركة من سلال مؤدية لأسطح الأبراج والغرف بالإضافة إلى السلام المؤدية إلى سطح السور والمراقبة «الزلاقات» والدرج المائل المتسع بطريقة أفقية بقدر الإمكان. ويحتوي الحصن على بعض المداخل والممرات والدهاليز وأماكن للخيل وثكنات للجنه بالإضافة إلى مصدر للماء عبارة عن بئر بالإضافة إلى الفلج وسجن ومصلى. وهناك حمامات ومخازن للأسلحة والمؤن وقناة وغير ذلك من عناصر المنفعة.

تحليل لأهم العناصر والوحدات المعمارية للحصن :

أولاً، المنشآت التحصينية :

١- الخندق :

كان الخندق من أقدم العناصر المعمارية الحربية. وكان من أوائل أعمال الإنسان المعمارية للدفاع عن مدنه ومستوطناته. وتقوم فكرة إنشاء الخندق في الأساس على الرغبة في عرقلة العدو وتقديمه بالنزول إلى أرض الخندق ثم الصعود ثانية إلى الجانب الآخر إلى داخل المستوطن، وفي هذه الأثناء عند النزول إلى أن ينزل إلى مستوى أرض الخندق ثم الصعود على الجانب الآخر تتوافر الفرصة المناسبة لضرب العدو من سطح أعلى من مستوى أرض الخندق، وبهذا يكون الخندق موقراً صناعياً لفرصة الأرض الراكبة أو الأعلى.

وكانت الخنادق تنشأ محيطة بالقلاع والحصون والمدن أو تنشأ في جانب أو أكثر من الجوانب التي من المتوقع أن يأتي منها العدو. وطور التخطيط الحربي والعمل الإنشائي للخندق تطويراً يساعده على كفاءته وتمثل هذا التطوير في مظاهر عدة نوجزها فيما يلي :

١- ملء الخندق بالماء وقت الشعور بالفطر وهجوم الأعداء وهذه

الحيلة تزيد من صعوبة عبور الخندق وتعرض المهاجمين للغرق، ومن هنا كان ربط الخنادق بمصدر الماء أمراً مهماً.

٢- بناء مسناة على الجانب الداخلي للخندق ويكون البناء ذا سطح أملس وبشكل رأسي. وهذا البناء يصعب جداً من تسلق المهاجمين.

الخندق يبلغ عرضه ٧,٥ م وعظمه حوالي ٣ م وجداره الداخلي مبطن بالطوب الطيني. أما القناريص المحيطة بالخندق فيبلغ ارتفاعها ٢,٥ م في حين أن سماكتها متر واحد عند القاعدة. ونلاحظ أن جداره الداخلي يرتفع على جداره الخارجي. وهو معمول بطريقة مدورة من الأعلى ليصعب من تسلقه. كما يشتمل هذا الجدار الداخلي للخندق على فتحات وترام للسهم والبنادق صغيرة الحجم منكسرة إلى الأسفل مباشرة باتجاه الخندق لكي يسهل من خلالها رمي المهاجمين بالإضافة إلى وجود فتحات أخرى تعلوها مثلثة الشكل صغيرة الحجم. ولقد كان هذا الخندق وما زال مربوطاً بالأفلاج القريبة منه

مركباتها ولم يعد من الممكن استخدامها بعد ذلك» (١٣). هذا مع العلم بأنه لا توجد حالياً أي من هذه المدافع في الحصن سوى مدفع واحد نراه أمام البوابة الداخلية للسور الداخلي الكبير للحصن وهذا المدفع لا توجد عليه نقوش أو كتابات.

إذن الحصن مربع الشكل يتكون من حوالي عشر غرف موزعة على مساحة الحصن وأبراجه، وتتوزع استخدامات هذه الغرف. كما يشتمل الحصن على أربعة أبراج في الأركان الأربعة هي البرج الشمالي الشرقي والبرج الجنوبي الغربي، البرج الشمالي الغربي والبرج الجنوبي الشرقي. ونلاحظ أن كل برجين يقفان على قطر واحد يتقاطعان في الشكل المعماري والزخارف مع فوارق بسيطة فالبرج الشمالي الغربي يتشابه مع البرج الجنوبي الشرقي والبرج الشمالي الشرقي مع البرج الجنوبي الغربي. وتبلغ مساحة الحصن حوالي ٢٣٧٠٠ م^٢. ويحيط بالحصن خندق وسور من جميع الجهات ويوجد به بوابتان شرقية وأخرى في الجهة الشمالية. كما يشتمل الحصن على العديد من العناصر التحصينية الحربية المعروفة من الخندق إلى الأسوار والأبراج والسقاطات والمزاغل والشرافات على الأسوار وفتحات رمي السهم والبنادق والمدافع وغيرها. ويضم كذلك عناصر

٢، السور الداخلي الكبير لتحصين :

هو واحد من أساليب الدفاع عن أي موقع فيكون ساترا وقائيا من ضربات العدو وحاجزا معياريا يمنع تقدمه إلى داخل الحصن هذا من ناحية الدفاع السلبي، أما على مستوى الدفاع الإيجابي فإن هذه الأسوار تشتمل على خط دفاعي أو أكثر مزود بأبراج ومرام للسهام والمدافع والبنادق وسقاطات مما يجعل فرصة الدفاع فيها قوية وأساسية. ويحيط بالحصن بعد الفندق والبوابة الكبيرة سور داخلي كبير. لقد أنشئ هذا السور المرتفع لتحصين موقع الحصن ذلك لأنه يوجد في منطقة منخفضة وليست مرتفعة فكان لابد من إحاطته بهذا السور الدفاعي الكبير. يكتنف السور من الأركان أربعة أبراج دائرية الشكل يصل ارتفاع السور إلى حوالي ثلث ارتفاع الأبراج المقامة عليها. لكي يقوم هذا السور بمهمته في الدفاع على أكمل وجه فإنه بالإضافة إلى تحصينه بالأبراج فإنه زود بالفتحات والمرامي المستخدمة للبنادق والسهام أو المدافع، وسقاطات لتكون فرصة الدفاع عن الحصن قوية. ارتفع السور ارتفاعا كبيرا يصعب القفز من عليه أو محاولة تسلقه من قبل الأعداء حيث يبلغ ارتفاعه حوالي ١٥م. وكان أسلوب بنائه يحقق أيضا متانته وذلك لكي يكون قويا على الضرب عند مهاجمته، أما سمكه فقد كان كبيرا بدرجة يصعب على حد ما تلقيه حيث يتراوح سمك جدار السور ما بين ٦٠ إلى ٦٥سم.

وتضمن هذا السور العديد من العناصر الإيجابية للدفاع عنه وعن الحصن حيث أستغل هذا السور ذاته كعنصر معماري يمكن من المقاومة الإيجابية للعدو بضربه قبل الاقتراب منه وأثناء الاقتراب منه أو الالتصاق به لذلك ارتفع بالسور ارتفاعا يوفر فرصة أكبر لرؤية وضرب العدو من أكبر مسافة ممكنة، مما أدى بالتالي إلى زيادة سمكه عند الأساسين والتدرج نحو القمة كلما ارتفعنا لتحقيق غرض متانة السور. كما زود السور في السطح من أعلى وعلى مسافات منتظمة بشرفات يبلغ ارتفاعها ٥سم وعرضها ٤٠سم. وتتراوح المسافة بين كل شرفة والتي تليها حوالي ١٥سم. فلاحظ أن سطح السور عمل بطريقة تمكن المدافعين من السير فوق هذا السور ومراقبة العدو عند اقترابه، وفي حالة الهجوم فإنهم يرمون العدو من المرامي المعدة في المسافات المحصورة بين الشرفات ثم يخفون وراء الشرفات.

ويتم الصعود إلى مستوى سطح السور بواسطة سلام جانبية محاذية للسور من الداخل في الأركان وهي متعددة لتسهيل الحركة والتزويد. ويلاحظ أن اتساع السطح للسور يوفر الحركة وسهولتها سواء كانت فردية أو مزدوجة، راجلة أو راكبة حيث يبلغ سطح السور حوالي مترا واحدا. وفي حالة استخدام القوات الراكبة فإن

في منطقة المزارع حيث يتم من خلال تلك الأفلاج ملء الفندق بالماء أثناء الخطر وهجوم الأعداء.

يلاحظ أن الفندق محاط بسورين مبنيين بطريقة تعوق العدو من تسلق السور في حالة النزول إلى أرضية الفندق. حيث عملت أو بنيت بواسطة حجارة وضعت بطريقة تعزل العدو من الصعود فقد جعلت لمساء وهو ما يسمى بالمسناة في الجانب الداخلي للفندق يكون بناؤها ذا سطح أملس ويشكل رأسي. وهذا الإناء يصعب من عملية تسلق الأعداء له فينزلون في كل محاولة للصعود ويسقطون في الفندق. وهنا نرى أنه كلما زادت فترة وجود العدو في الفندق كانت فرصة المدافعين أكبر لإصابة العدو، كما أن تكرار المحاولات يفقد العدو جهدا وأفرادا يتعرضون للإصابة والفرق. كما أن هذه المسناة تحقق أهدافا أخرى بالإضافة إلى الغرض الحربي منها :

١- المحافظة على الشكل العام للفندق وحدوده إذا ما تعرض للدمر بمرور الزمن وعند إعادة تنظيفه وحفره.

٢- المحافظة على إنشاء الجانب الداخلي للفندق وعدم تعرضه للانهيار.

٣- يمنع من تسرب المياه إلى القرية الداخلية إذا ما كان من النوع الذي يملأ بالماء وبذلك يحمي أساسات الأسوار من الداخل.

الفندق في حصن الفندق من النوع الذي يملأ بالماء عند الإحساس بقدوم العدو ومهاجمة الحصن مما يزيد من صعوبة عبور الفندق. وقد كان من الضروري إحاطة الحصن بهذا الفندق المائي نظرا لعدم وجود أية منشآت تحصينية أخرى سواء طبيعية أو صناعية تمكن من الدفاع عنه وقت الخطر. الفندق محمول في أعلى السورين المحيطين به بطريقة مدورة ليصعب أيضا من تسلقه، ويرتبط الفندق بالبوابة الرئيسية الواقعة في الجهة الجنوبية حيث عمل على الفندق جسر يؤدي إلى البوابة مباشرة ومنها إلى داخل ساحة الحصن الخارجية. ونلاحظ أن الفندق يتضمن مجموعة من العناصر الإنشائية التحصينية وهي عبارة عن فتحات لرمي البنادق طويلة يصل طولها إلى حوالي ٤٠سم وعرضها حوالي ١٠سم، وهي من النوع المنكسر أي أنها موجهة مباشرة باتجاه الفندق وذلك للتمكن من إصابة العدو وعرقلة هجومه. كما توجد فتحات أخرى صغيرة مثثة الشكل لا يزيد ارتفاعها على ١٥سم وهي تملو الفتحات السابقة لمسافة ١٥سم تقريبا يبدو أنها كانت مستخدمة للمراقبة.

الفندق به مجرى مائي للفلسج حيث إنه مربوط بالأفلاج الموجودة بالقرب منه في بساتين التخليل المجاورة، ففي أثناء الخطر يتم فتح الفلاج في الفندق لملئه بالماء، ويأخذ الفندق الشكل الدائري محيطة بالحصن.

خلال الدراسات والمعارف أن الأبراج المستديرة قديمة أيضا وعثر على نماذج منها في اليمن وعمان مثل التي موجودة في بات، وإن كانت وظيقتها لم تتحدد حتى الآن على وجه الدقة. هذه الأبراج الأربعة متصلة بالسور وكانت تستخدم في الدفاع الإيجابي بالإضافة إلى وظيفة المراقبة. وقد زودت هذه الأبراج بالعديد من العناصر المعمارية والإنشائية الحربية التي تساعد على الدفاع. وتزويد الأسوار في القلاع والحصون بأبراج هي «سمة دفاعية تصميمية قديمة كانت تستخدم للدفاع والمراقبة، وكان المدافعون يستخدمون فيها وسائل دفاعية مختلفة من بنادق ومدافع وغير ذلك فاشتملت هذه الأبراج على العديد من المرايا والفتحات منها فتحات شبيقة تساعد الرامي من الداخل على رماية من الخارج ولا تمكن من الخارج من إصابة المدافع وهي غالبا ما تأخذ شكل حرف V وهي في مستوى ارتفاع معين يساعد الرامي وهو واقف أو جالس من الرمي من هذه الفتحات أو المرازل التي تكون موجهة للأسفل مباشرة. هناك فتحات أخرى مستديرة توضع فيها ماسورة البندقية لضرب النيران على العدو في الخارج، وفتحات للمدافع لذلك بنيت الأبراج بناء متينا لتناسب هذه الأسلحة وقوتها. ويلاحظ أن فتحات رمي السهام شبيقة من الخارج متسعة من الداخل وذلك بعكس فتحات المدافع.

يلاحظ أن الأبراج مسلوقة البدن أي أن قطر قاعدة البرج أكبر من القمة (أبراج مستدقة إلى أعلى) وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها في أماكن عديدة من عمان ودول الخليج الأخرى، واختلفت طوايق هذه الأبراج وتكوينها المعماري من الداخل ولكي تفصل الحديث عنها سنتلقى الضوء على الشكل المعماري والهندسي لكل برج من الأبراج الأربعة كما يلي.

أ- البرج الجنوبي الشرقي :

يتكون هذا البرج من طابقين ثم يلي ذلك السطح ثم دروة «سور» بشرافات، وهو يبدأ من مستوى مرتفع يتوصل إليه من درج حيث إن الدور الأرضي كان مستغلا كمخزن للمؤن والأسلحة ثم يلي ذلك طابق آخر. ويتوصل إلى البرج من أبواب أو مداخل تؤدي إلى ممرات السور أو درج يجاور السور أو من سطح السور، ويتوسط هذا البرج من الداخل سلم يؤدي إلى الطابق الثاني وسلم آخر يؤدي إلى السطح الذي يتوصل إليه من خلال فتحة تلي الدرج مباشرة في السقف.

ويحتوي هذا البرج من الداخل على العديد من الفتحات

الصعود للسور يكون عبر المرقاة أو الزلاقة أو الدرج المتسع المائل بطريقة أفقية لتسهيل حركة صعود الجياد ويبلغ عرض المزالقة من أعلى ١٦٠ سم وتأخذ في الانحدار كلما اتجهنا إلى أسفل، بالإضافة إلى ذلك يتضمن السور العديد من الفتحات مختلفة الأحجام، فهناك فتحات معقودة يبلغ عرضها ٤٠ سم وعمقها من الداخل ٦٥ سم في حين يبلغ ارتفاعها ٣٠ سم. وهناك فتحات أخرى متسعة من الداخل وضيقة من الخارج يبلغ عمقها للداخل ٦٥ سم وعرضها ٢٠ سم وارتفاعها ٢٠ سم، وقد استخدمت هذه الفتحات كمرام وهي منتشرة على جميع جهات السور. من العناصر الإنشائية الأخرى التي عملت في السور لتحصينه، الجزء الأسفل عند بداية السور عمل بطريقة مائلة لمساء منحدره يصعب التسلق من خلالها مما يشكل عائقا معماريا آخر للأعداء والمهاجمين في حالة تمكنهم من اختراق الخندق المائي والوصول إلى السور للداخل للحصن.

٢- الأبراج :

الأبراج التي تحيط بسور الحصن دائرية الشكل، والأبراج المستديرة كان يعتقد أنها متطورة عن الأبراج المربعة لكن ما حدث أنه تبين من



البوابة الجمهورية الرئيسية بكامل مواقعها

تقسمين بواسطة مدخل عرضه ٩٠سم وارتفاعه ١,٧٠م وسمكه ٥٥سم. ويحمل السطح سقف مكون من ٢٨ عموداً خشبياً. ويبلغ ارتفاع السقف في أسفل الدرج حوالي ١,٢٠م، في حين يبلغ قطر البرج ٥,٣٠م. ويبلغ اتساع الدرج الخارجي الذي يؤدي للبرج أو عرضه ٣,٢٠م.

ب- البرج الشمالي الغربي :

هذا البرج على قطر واحد مع البرج السابق وهو مشابه له تقريباً. يتكون البرج من طابق واحد حيث نرى أن ثلثيه مصمت ثم يبدأ بعد ذلك بحجرة في البرج فيها فتحات للرمي ثم يلي ذلك السطح ثم دروة « سورة » مغطى بشرفات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. نلاحظ أن درجه من النوع المنكسر المقوس يبلغ عرضه في البداية عند المدخل ١,٢٠م وارتفاعه ١,٩٠م ويتكون في الأعلى من أقواس مرتدة تبلغ حوالي خمسة. يبلغ ارتفاع مدخل هذا البرج ٢,٤٠م وعرضه ٩٠سم وسمكه ٦٠سم، في حين يبلغ ارتفاع درجة السلم ٢٠سم وعرضها يتراوح بين ٨٠-٩٠سم

يشتمل البرج على فتحات يبلغ عرضها ٤٠سم وعمقها ٤٥سم وارتفاعها ٢٥سم. توجد عند نهاية الدرج في الجهة الشرقية فتحة مربعة الشكل صغيرة الحجم. يبلغ عرض المدخل الذي يلي الدرج مباشرة في الجهة الغربية والذي يوصل إلى غرفة الدرج ٩٠سم وارتفاعه ٢,١٠م. تحتوي الغرفة على فتحات ودخلات مختلفة الأحجام والأشكال كذلك البتلة الطويلة التي يبلغ ارتفاعها حوالي ١,٢٠م وعمقها ١,٣٠م وهي مقعودة من الأعلى وتضم هذه البتلة فتحة مظلة الشكل تنصدها من الداخل، يبلغ عرضها ٢٠سم يليها في الأسفل فتحة مقعودة عمقها ٦٠سم وعرضها ٣٠سم وارتفاعها

والمرامي التي تستخدم لرمي البنادق والمدافع بالإضافة إلى وجود فتحات للإضاءة والتهوية والتي يبلغ ارتفاعها حوالي ١,١٠م، في حين يبلغ عرضها ٦٠سم من الداخل وعمقها ١,٥م. توجد في هذا الطابق أيضاً فتحات أخرى مقعودة يبلغ عرضها في بعض الأحيان ٥٠سم، وهو متدرج الاتساع. في حين يبلغ ارتفاع بعضها ٨٠سم و٥٠سم ويبلغ عمقها متراً واحداً، تطلو هذه الفتحات فتحات أخرى صغيرة مربعة يبلغ ارتفاعها ١٠سم وعرضها ١٠سم.

يلاحظ في هذه الفتحات أنها تبدأ في الاتساع من الداخل ثم تضيق جهة الخارج بحيث تكون واسعة من الداخل لتمكن المدافعين من سهولة الحركة والضرب وتكون في الوقت نفسه ضيقة أمام المهاجمين من الخارج مما لا يسمح لهم بإصابة من بالداخل. ويبلغ عدد هذه الفتحات ١٤ فتحة، في حين أن الفتحات المربعة الصغيرة يبلغ عددها ١١ فتحة. ويشتمل الطابق العلوي على دجلة واحدة عند نهاية الدرج الذي يأخذ الشكل المقوس الدائري وله جدار واحد فقط يبلغ عرضه ١,٥م وترتفع درجاته إلى حوالي ٢٠سم، يزخر هذا البرج من الخارج زخرفة هندسية عبارة عن مثلثات مقلوبة مسننة «معينات». الطابق السفلي من هذا البرج استخدم كغرفة للتخزين ويشتمل على فتحة واحدة مقعودة للرمي وأربع فتحات للتهوية والإضاءة يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٧سم، مستطيلة الشكل. يلاحظ أن المدخل الرئيسي للبرج يبلغ عرضه ٩٠سم وارتفاعه ٢,٧٠م وسمكه ١,٧٠م ومن الداخل يبلغ عرضه ٨٠سم بينما ارتفاعه ١,٧٠م، ويوجد بالداخل قوس أو عقد يبلغ عرضه ١,٥٠م وارتفاعه ٢,٤٠م وسمكه متر واحد. في حين أن الغرفة العلوية «الطابق العلوي» مقسمة إلى



٤- المداخل :

المدخل بالنسبة للقلاع والحصون والمناطق المحصنة أمر مهم جدا وفعال. هذه المداخل تمثل نقطة الضعف في الدفاع يمكن للعدو مهاجمتها لذلك أهتم بتحسينها وتزويدها بكثير من الحيل الدفاعية. وهي هنا يجب أن تكون وفق شروط ومقاييس معينة حيث إنه يجب أن تكون على ارتفاع حوالي ٦م، ومن هنا اتخذ المعمار الإسلامي عدة حلول لتحسين المداخل. وتجب الإشارة إلى أن أهم تلك التحسينات في أبواب ومدخل حصن الخندق ما يلي :

١- عملت من الخشب القوي الذي لا يحترق بسهولة ولطعت الأبواب بالمسامير لتثبيته أضلاع الباب.

٢- المداخل عملت من التورع المنكسر Bent Entrance

٣- عملت لها مزالق ومتاريس وزودت بالمساقط والعضادات.

٤- زودت بالشرافات المسننة في الأعلى.

٥- زودت بالقنحات والمرامي والمزاول.

ويتضمن حصن الخندق أربعة مداخل، اثنان منها من النوع الكبير أحدهما المدخل الرئيسي جهة الجنوب والتي تستخدم الآن لدخول الحصن، والمدخل الثاني في الجهة الشرقية، في حين يوجد مدخل في الجهة الجنوبية غرب المدخل الرئيسي السابق، وهو مرتبط بالسور الداخلي الكبير ومنه يتوصل إلى داخل توكينات ومرافق الحصن. أما عن المدخل الرابع فيوجد في الجهة الشمالية وهو صغير الحجم متصل بغرفة بها درج منحرف يؤدي إلى أعلى السور.

٥- عناصر تصميمية أخرى :

سبق وأن ذكرنا بأن الحصن تم تزويده ببعض العناصر والمنشآت التحصينية كالمزاول والمرامي والسقاطات

أ- المزاول :

من الوسائل الدفاعية الهامة وهي عناصر أساسية في وحدات الحصن منتشرة في العديد من مرافق الحصن منها ما وجد في الأبراج والمدخل والغرف وغيرها من التكوينات المعمارية

ب- المرامي :

من العناصر الإنشائية التحصينية المهمة في عملية الدفاع عن الحصن، وهي موزعة على جميع مرافق الحصن تقريبا كالأبراج والأسوار والمدخل وبعض الغرف، كما أنها مختلفة الحجم والعدد حسب نوعية الأسلحة المعدة لها من بنادق ومدافع وسهام وغيرها.

ج- السقاطات :

هي وسيلة دفاعية قديمة، كان الغرض الأساسي منها إعاقة المهاجمين من الدخول إلى داخل الحصن، وهي عبارة عن فتحات

٣٠سم. يبلغ عدد هذه الفتحات سبعة تنصدها فتحات، في حين توجد ١٤ فتحة أخرى للإضاءة والتهوية يبلغ عرضها ٣٠سم وارتفاعها ٣٠سم وتوجد دخلات أربع مقفولة يبلغ عمقها ٤٠سم وعرضها ٣٠سم وطولها ٢٠سم. داخل غرفة هذا البرج قوس مقفود يبلغ ارتفاعه ٣م وعرضه ٢,٥٠م ويبلغ قطر هذا البرج ٤,٤٠م وسكبه ٨٠سم ويحمل سقفه ٢٦ عمودا خشبيا. كما يشتمل البرج من الخارج على زخرفة بشكل مسننات أو موجات تأخذ شكل المثلثات.

ج- البرج الشمالي الشرقي :

هذا البرج يتكون من غرفة واحدة يدخل إليها مباشرة من المدخل ثم يليها بعد ذلك السطح ثم دروة «سور» بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. تؤدي إلى هذا البرج مزاولة أو مرقاة كما يتوصل إليه من سطح السور. يبلغ عرض مدخل البرج ١,١٥م وارتفاعه ٣م من الخارج، في حين من الداخل بلغ العرض مترا واحدا والارتفاع ٢,٣٠م. بدخل غرفة البرج توجد دكة للجلوس على يمين المدخل ويساره يبلغ عرضها ٦٠سم وارتفاعها عن سطح الأرض حوالي ٥٠سم. قمار البرج يبلغ ٦م. وتضم غرفة البرج دختين كبيرتين مقفولتين في الجهة الشمالية الغربية والأخرى في الجهة الجنوبية الشرقية من البرج يبلغ عمق الواحدة منها ١,٧٠م وعرضها متدرج يبلغ أطول عرض لها ٨٥سم من الداخل ثم تأخذ في الضيق ويبلغ ارتفاعها ١,٥٠م ويوجد بكل دخلة فتحة صغيرة لتصريف الماء ويبدو أنها كانت تستخدم لرمي المنافع. سقف هذا البرج محمول على ٢٧ عمودا خشبيا ولا يحتوي البرج على أية زخارف سواء من الخارج أو من الداخل، كما يتضمن البرج سبع فتحات في الأعلى للإضاءة والتهوية.

د- البرج الجنوبي الغربي :

تصطف حول هذا البرج بعض الغرف في كل طابق غرفة واحدة، و يتوصل إليه من خلال درج مقوس من درجات ست، ويبلغ ارتفاع مدخل هذا البرج ٢,١٠م والعرض ١,٢٠م والسكبه مترا واحدا. أما قطر البرج يبلغ ٦م ويتوسط غرفة البرج دعامة «عمود» دائرية ضخمة. وقد عملت هذه الدعامة المصممة لكي تكون الأسقف الخشبية قوية حيث إنها توضع على هذه الدعامة فتصل القوائم الخشبية لتسكها وهي تشغل مساحة كبيرة من البرج.

تتضمن غرفة البرج فتحات وبخلات كذلك الفتحات التي يبلغ عمقها ١,٢٥م وارتفاعها ٥٠سم وهي متدرجة العرض متسعة من الداخل وتضيق من الخارج، كما توجد فتحات أخرى مائلة عددها خمس صغيرة الحجم. وتوجد بغرفة البرج دختان مقفولتان، يلي هذه الغرفة السطح ثم دروة بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم، ولا يشتمل البرج على أية زخارف لا من الداخل أو الخارج.

توجد عموماً على المداخل والأبواب يتم من خلالها سكب الزيت الحار واللبس العنلي على كل من يحاول اختراق هذه المداخل.

ثانياً : منشآت المنفعة :

تتضمن هذه المنشآت الحواصل أو المخازن ومصادر المياه ودورات المياه أو الحمامات. فالحواصل أو المخازن عنصر مهم في العمارة الحربية العمانية، ويضم حصن الخندق بعضاً من هذه الحواصل حيث تبعد أماكن لحفظ الغذاء والمؤن خاصة التمر والدقيق وغيرها. كما توجد أماكن لحفظ الأسلحة والمعدات تخزن فيها وهي عادة ما تكون أماكن سرية وخفية عن أعين الأعداء، وغالباً ما تستخدم الدور السفلية من الأبراج في تلك الوظيفة.

أما عن مصدر الماء فإنه يجب أن يتوافر مصدر للماء في القلاع والحصون أو المدن المحصنة في داخلها لأنه لا يمكن الاستغناء عنها. مصدر الماء إما أن يكون بئراً أو أحواضاً كبيرة يجمع فيها ماء المطر أو أفلاج وقنوات تحت الأرض توصل الماء للدخل. وتجب الإشارة إلى أن مصدر الماء يجب أن يكون مؤمناً ومحصناً من العدو وفي كثير من الأحيان يعمل بئر لضمان عدم وصول العدو إليه، بالإضافة إلى الفلج فإذا تمكن العدو من قطع ماء الفلج يمكن الاعتماد على الآبار داخل الحصن. ويوجد في حصن الخندق بئر قديمة لم يتم حفرها أثناء عملية الترميم، كما توجد بالقرب من الحصن أفلاج تسقي البساتين المجاورة للحصن ويتفدي هذه الأفلاج الحصن بالماء اللازم، وقد لاحظنا قبل ذلك استخدامها في فكرة ملء الخندق بالماء لتحصينه.

أما عن الحمامات أو دورات المياه فهي من الأمور التي يجب مراعاة أن تتوفر في الأماكن المحصنة لتسهيل راحة القاطنين داخل الحصن وقضاء حوائجهم واغتسالهم وقت الضرورة. توجد الحمامات في الجهة الجنوبية من الحصن ملاصقة للبوابة الرئيسية من الجهة الشرقية. هذه الحمامات مقسمة إلى قسمين بواسطة مدخلين يبلغ ارتفاع كل منها ٢ م وعرضها ١,١٠ م أما السمك فيبلغ ٦٠ سم. هذان المدخلان معقودان بعقد نصف مستدير وهي مواجهة للشرق. يلاحظ بين هذين المدخلين وجود زخارف عبارة عن صرة دائرية الشكل على هيئة مروحة من خمس فتحات صغيرة. سطح هذه الحمامات يعلوه دروة بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠ سم وعرضها ٤٠ سم ويتخلل هذه الدروة فتحات للرعي ضيقة من الخارج ومتسعة من الداخل تطلوها فتحات أخرى مثلثة صغيرة الحجم.

ثالثاً : غرف السكن والإقامة والقضاء :

يتضمن الحصن مجموعة من الغرف التي كانت تستخدم للإقامة والسكن والقضاء سواء من قبل الحاكم والوالي أو الشخص المسؤول

لحد المداخل الخاصة في الحصن

عن الحصن أو من قبل الأفراد القاطنين بالداخل ذلك أن مفهوم الحصن في عمان يعني قصر الحاكم والمركز الإداري له. كما يتضمن الحصن كتكات الجند والعسكر الذين يتولون مهمة الدفاع عن الحصن ومن يقومون به، ويقومون بنوبات حراسة ومراقبة ذلك كان لابد من وجود أماكن لراحاتهم ومبيتهم وحفظ أسلحتهم وإقامتهم إقامة كاملة، وغالبا ما تستخدم الأبراج لهذا الغرض.

١- غرف سكن الحاكم أو الوالي :

يشتمل الحصن على بعض الغرف التي كانت مستخدمة للسكن من قبل الوالي أو الشخص المسؤول عن الحصن، يبلغ عدد هذه الغرف اثنتين في الجهة الجنوبية الغربية ملاصقتين للبرج الموجود في تلك الجهة. تخطيط هذه الغرف بسيط التكوين حيث يلاحظ أن الغرفة مقسمة إلى ثلاث باحات أو أقسام بواسطة عقدتين، الغرفة غير منتظمة الشكل فالقسم الأول ليس بنفس النظام الذي عليه القسمان الآخران. وتشتمل الغرف على العديد من الدخالات والفتحات والنوافذ كتلك المجموعة من النوافذ التي يمكن التحكم في فتحها وغلقها بحسب الرغبة أو الحاجة وهي من الخشب مع قضبان حديدية مكونة من فرتدين علوية وسفلية، وتأخذ هذه النوافذ الشكل المستطيل بعرض ٥٥سم وارتفاع ٩٠سم وعمق ٥٥سم.

تطل النوافذ نوافذ أخرى أصغر مقشاة بالخشب من الخارج تأخذ أشكالا عشائية تشبه الدائرة مكونة مجموعة من الصفوف. يبلغ ارتفاع هذه الفتحات أو النوافذ العلوية ٤٥سم وعرضها ٣٥سم وتبلغ المسافة بين النافذة الخشبية والنافذة التي تطلوها ٣٥سم. كما توجد نافذة أخرى إلى شباك خشبي من الداخل يبلغ ارتفاعه ٧٠سم وعرضه ٣٥سم وهي تأخذ شكل المعين، في حين أن النوافذ ذات الفناء الخشبي من الخارج يبلغ عددها ثلاثا. أسفل كل نافذة يلاحظ وجود فتحة صغيرة لتصريف الماء. كما تتضمن النافذة أيضا مجموعة من الدخالات المعقودة بعقد مدبب لوضع الأواني وتساعد على تخفيف ثقل الجدار حيث يلاحظ فيها السيميرية والتناظر، يبلغ عدد هذه الدخالات ثمانين. عرض الدخلة الواحدة حوالي ٤٥سم وارتفاعها ٦٥سم وعمقها ٣٥سم. يوجد بين بعض هذه الدخالات نوافذ مستطيلة الشكل فالنافذة في الوسط ويكتنفها من الجانبين دخلة فيكون بذلك عدد الدخالات ستا على اعتبار لدينا ثلاث نوافذ، بالإضافة إلى دخلتين مفردتين تطلوها نافذة علوية مقشاة بشباك من الخشب. يبلغ عرض مدخل الغرفة ٨٠سم والارتفاع ٢م. الباب به مجموعة من المعامير الحديدية «مسامير مكوكية» تتخذ لتثبيت أضلاع الباب الموجودة من الداخل وذلك لتسليح وتقوية الباب Reinforce. ويوجد أسفل الباب فتحة

لتصريف الماء، كما أن الباب مكون من فرتدين خشبيين

٢- غرفة الاستقبال «المجلس» والقضاء :

هو المكان الذي يستقبل فيه العامة وفيه تتم مناقشة أمور حياتهم ومشاكلهم اليومية وخلافاتهم من قبل حاكم الحصن. هذه الغرفة تنقسم إلى ثلاثة أقسام فترى صفا من الأعمدة يبلغ عددها اثنتين مربعة الشكل مكونة ثلاثة عقود مدببة ثم يلي ذلك عقد كبير مدبب عرض مدخله ٣,٩٠م في حين يبلغ عرض الأعمدة المربعة السابقة ٧٥سم والمسافة بين كل عمود والذي يليه ١,٧٠م في حين المسافة بين صف الأعمدة والجدار ٣م.

تشتمل هذه الغرفة على ١٣ دخلة موزعة على أقسامها الثلاثة، معقودة بعقد مدبب يتصدرها من الأعلى فتحة مقشاة بشبك خشبي من معينات، ويبلغ عرض الدخلة الواحدة ١,٥٠م في حين يبلغ ارتفاعها ٣,٢٠م والمسافة بين كل دخلة وأخرى ٥٠سم. عرض الحجرة الداخلية ٤م وطولها ٧م. يبلغ عمق الدخلات ١٥سم وأحيانا ٣٥سم. كما تتضمن هذه الغرفة في الجهة الغربية غرفة داخلية صغيرة يبدو أنها كانت للمناقشات السرية، يبلغ ارتفاع مدخلها ٣م معقود بعقد مدبب وسعكه ٧٥سم، يبلغ عرض الغرفة ٣,٧٠م وطولها ٤م وهي أشبه بالبرعيق على وجه التقريب. يوجد بهذه الغرفة في الجهة الشمالية دخلة معقودة بعقد مدبب عمقها متر واحد وعرضها ٢,٧٠م وارتفاعها ٣م. تضم الغرفة فتحتين علويتين ارتفاعهما ٤٠سم وعرضهما ٣٠سم غشيتا بشبك خشبي.

تضم الغرفة أو المجلس ٣٤ عمودا خشبيا بارزة من الجدران تستخدم لتعليق الأسلحة. ويحمل سقفها روابط خشبية. مدخل الغرفة الرئيسي يبلغ ارتفاعه ٢,٨٠م وسك الجدار عند الباب ٦٥سم في حين عرض الباب بكامل فرتديه ١,٧٠م (عرض الفردة الواحدة ٨٥سم). وقد زين الباب بقطع الحديد «المسامير المكوكية» البارزة في واجهة الباب لتقوية وتثبيت أضلاع الباب. يوجد بهذه الغرفة من الخارج في الجهة الشرقية دخلة معقودة بعقد نصف مستدير عمقها ٤٠سم وارتفاعها ٦٠سم وعرضها ٥٥سم. وفي الجهة الشرقية من هذه الغرفة يوجد أيضا درج به بعض الدخالات يؤدي إلى سطح السور من الجهة الشمالية.

٣- كتكات الجند :

كذلك يشتمل حصن الخندق على أماكن لاستراحة الجنود الذين يقومون بنوبات الحراسة والمراقبة حيث يوجد في الجهة الجنوبية الشرقية بالقرب من البرج الذي في الجهة الجنوبية الشرقية غرفة كانت تستخدم لجلس واستراحة الجنود. يلاحظ في تخطيط هذه

بالنسبة للداهليز والممرات فإن كثيرا منها مرتبط بالمداخل خصوصا تلك التي تحيط بالحصن ومنها الداهليز الذي في البوابة الجنوبية الرئيسية وآخر في البوابة الجنوبية الداخلية وثالث في البوابة الشرقية ورابع في البوابة الشمالية. وتمثل هذه الممرات والداهليز عناصر اتصال وحركة مهمة وهي غالبا ما تكون مسقوفة.

١- المداخل والأبواب :

سبق وذكرنا أن الحصن يشتمل على أربعة مداخل اثنان منهما خارجيان أحدهما في الجهة الجنوبية وهو المدخل الرئيسي والآخر في الجهة الشرقية، والمدخلان الآخران أحدهما في الجهة الجنوبية في السور الداخلي الكبير والآخر في الجهة الشمالية في السور كذلك وهو صغير الحجم.

أ- المدخل الرئيسي في الجهة الجنوبية :

هذا المدخل هو الذي أشار إليه مايلاز في كتابه « الخليج بلدانه وقبائله » (١٤)، على أنه كان يضم سنة ١٢٩٤هـ / ١٨٧٧م جسرا مشيدا من جنود اللنديل يؤدي إلى بوابة المدخل. ويلاحظ أن هذه البوابة هي التي يتم الدخول منها بصفة مستمرة، ويبلغ عرض هذا المدخل ٢,٤٠م في الخارج وارتفاعه ٣,٣م، في حين من الداخل يبلغ عرضه بكامله ٢,٣٠م، ويبلغ ارتفاع فرجة الباب ٩٥سم وعرضها ٦٠سم. يحتوي الباب على مصاريع ومتاريس من الداخل وذلك لخلق البوابة بشكل محكم لا يمكن من فتحها. ويتصدر المدخل عقد يشبه حدوة الفرس. خارج البوابة توجد دكتان أحدهما في الجهة الشرقية والأخرى في الجهة الغربية، وترتفع الدكة الواحدة عن مستوى سطح الأرض حوالي ٤٥سم بينما يبلغ طولها ٣,٨٠م واتساعها ٥٠سم، ويوجد بها دخلات معقوفة بعقد نصف مستدير بعمق حوالي ٣٥سم وارتفاع ٤٥سم وعرض ٥٠سم.

ب- المدخل الشرقي :

يتوصل من هذا المدخل إلى داخل الحصن في الفناء الذي يحيط بالسور الداخلي وهو مكون من جسر فوق الخندق من درجات خمس في الخارج. ويبلغ عرض المدخل من الداخل ٣م بينما يبلغ عمق دهليزه ٢,١٠م في حين يبلغ عرض الباب ٢م وارتفاعه حوالي ٣,٥٠م. دهليز هذا المدخل مسقوف بواسطة عشرين عمودا، وتعلو سطحه شرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. كما يتضمن السطح سقاية وفقحات وزمراي.

ج- المدخل الجنوبي الداخلي :

يلي المدخل الجنوبي الرئيسي مدخل آخر في جهة الغرب منه وهو بذلك يشكل زاوية منكسرة هذا المدخل يوجد أمامه مدفع واحد وهو يؤدي

الغرفة أنها عبارة عن صف من عمودين مربعي الشكل يكونان ثلاثة عقود تشبه حدوة الفرس، وتكون هذه العقود ثلاثة مداخل للثكنة. تبلغ المسافة بين كل عمود والآخر ١,٤٠م وارتفاع العمود ٢,٥٠م وعرض الجدار ٧٠سم. داخل الثكنة توجد دكة ممتدة من الغرب إلى الشرق مكونة شكل نصف مستطيل، ويبلغ ارتفاع الدكة عن مستوى سطح الأرض ٥٥سم وطولها ٥,٤٠م وعرضها ٢,٦٠م واتساعها ٥٠سم. كما تضم الثكنة نوافذ ذات شبك خشبي يبلغ ارتفاعها ٤٥سم وعرضها ٣٠سم وعمقها ٥٠سم، في حين يبلغ عددها ست نوافذ مربعة الشكل، يلي هذه النوافذ في الأسفل دخلات معقوفة بعمق ٤٠سم وعرض ٦٠سم وارتفاع ١,٦٥م. كما توجد في الجهة الشرقية نافذة خشبية عرضها ٥٠سم وارتفاعها ٩٥سم وعمقها ٧٠سم. وتتضمن الثكنة سقفا موصولا على ١٣ عمودا خشبيا، يطولها دروة بشفارات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم، وتوجد مرازيب من الخشب في السطح.

بالإضافة إلى هذه الثكنة فإن الجنود كانوا يستخدمون الأبراج في الإقامة والسكنى وحفظ أسلحتهم حيث يسهل عليهم تبادل نوبات الحراسة والمراقبة من فترة لأخرى. وكانت توجد غرفة أخرى بجانب البوابة الرئيسية في الجهة الجنوبية بابها من الخلف عند الدرج الشرقي الذي يؤدي إلى سطح دهليز البوابة، يبلغ عرض مدخلها ٩٠سم وارتفاعه ١,٩٥م وهي تأخذ الشكل المستطيل تقريبا حيث إن طولها ١,١٠م وعرضها ٣م. وتتضمن هذه الغرفة أربع دخلات مغلقة عمقها ٢٥سم وارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. كما تتضمن أيضا نافذة مربعة الشكل عرضها ٩٠سم وعمقها ٦٠سم وارتفاعها ٩٠سم يطولها من الخارج زخرفة داخل إطار مربع من تسع حبيبات. كما توجد فتحة أو نافذة يطل منها على الدهليز أو العمر الذي يلي البوابة مباشرة ويبلغ عمقها ٧٠سم وارتفاعها ٨٠سم وعرضها ٥٥سم، وقد استخدمت هذه الغرفة ككنة للجنود والعسكر والحراس.

داهيا : عناصر الاتصال والحركة :

تشتمل عناصر الاتصال والحركة بالحصن في الأبواب والمداخل والسلام والداهليز والممرات. بالنسبة للأبواب والمداخل فتمثل عنصر الاتصال والحركة الأساسي الأول في حصن الخندق فهي بمثابة الشريان أو القناة الموصلة إلى كافة وحدات الحصن وهي العنصر النشط والفعال في الحركة والاتصال. أما عن السلام فهي أيضا عنصر مهم للاتصال حيث يوجد داخل الحصن مجموعة من السلام منها ما يؤدي إلى الأبراج ومنها ما يؤدي إلى سطح السور الداخلي ومنها ما يؤدي إلى سطح الغرف والبوابات وغيرها.



مباشرة إلى فناء الحصن في مواجهة مقر سكن الحاكم أو المجلس. يبلغ عرض المدخل ١,٨٥ م وارتفاعه ٢,٥٠ م وسمكه ٧٠ سم. ويتخلل هذا المدخل دهليز في حين أن عرض الباب من الخارج ١,٨٠ م وارتفاعه ٢ م وهو من الخشب المزين الصنع المطعم بالمسامير الحديدية والمكوكية وهو مكون من فرتين. يبلغ عرض للفردة الواحدة ٩٠ سم ويتضمن متاريس ومصاريع من الداخل لحكام غلقه.

كما يشتمل السطح الخاص بالمدخل على سقاية يبلغ طولها ١,٨٠ م وعرضها ٢٠ سم تطلوها فتحة مطلة من الأعلى عمقها ٧٥ سم وعرضها ٤٠ سم وارتفاعها ٦٠ سم، كما يتضمن السطح شرفات ارتفاعها ٥٠ سم وعرضها ٤٠ سم. ويبدو المدخل من الداخل معقود بعقد يشبه حدوة الفرس.

٥- المدخل الشمالي :

يوجد في الجهة الشرقية من السور الداخلي للحصن مدخل صغير يواجه الشرق. يبلغ ارتفاع بابه ٢,٣٠ م وعرضه ٧٠ سم، والمدخل معقود بعقد نصف مستدير يبلغ ارتفاع العقد ٤٠ سم وعرضه ٧٠ سم. يتكون هذا العقد من فتحات مربعة الشكل مغطاة بالخشب يلي المدخل درج يصعد منه لأعلى، يبلغ ارتفاع درجاته ٣٠ سم واتساع الدرجة ٣٠ سم وعرضها ٣٠ سم. هذا الدرج به فتحات عددها أربع عمقها ٥٠ سم وطولها ٦٠ سم وعرضها ١٥ سم، في حين يتكون الدرج من ١٧ درجة ومن هذا الدرج يدخل من مدخل في الأعلى إلى سطح السور الداخلي وهو يقابل سطح المجلس أو غرفة الاستقبال، يبلغ عرض المدخل ٧٠ سم وسمكه جداره ٦٠ سم وارتفاعه ٢ م.

٢-السلام :

من العناصر الأساسية في عملية الاتصال والحركة فهي تؤدي إلى الأماكن والمرافق الصباسة في الحصن كالأبراج والصور الداخلي وهي الأماكن التي تنم من خلالها عملية المراقبة والدفاع عن الحصن. ويلاحظ أن السلام مختلفة الأحجام والأشكال فبعضها ما هو عريض ومتسع ومنها ما هو ضيق ومنها ما هو منحرف ومائل ومستقيم. أول هذه السلام عند البوابة الجنوبية الرئيسية

وعرضها ٦٠سم. في حين أن الدخلات نفسها يبلغ عرضها أو اتساعها ٢,٢٠م بينما عرض دكاتها ٦٠سم، وترتفع الدكة عن مستوى سطح الأرض ٥٠سم.

هذا الدهليز محمول على سقف مكون من ٢٢ عمودا خشبيا، يعلو السقف السلح ثم دروة ذات شرافات يبلغ عرضها ٤٠سم وارتفاعها ٥٠سم وتتكون الدروة من مرام وفتحات كانت تستخدم لرمي البنادق منها ما هو متسع ذو شكل مربع من الداخل وضيق ذو شكل مستطيل من الخارج يبلغ عمقها ٩٠سم وارتفاعها ٤٥سم وعرضها متدرج يبلغ من الداخل ٤٠سم. هناك أيضا فتحات أخرى مثلثة الشكل يبلغ عددها ١٤ فتحة موزعة على السلح يبلغ ارتفاعها ١٠سم. كما توجد فتحات

من الجهة الغربية مقابل ثكنة الجند والحرس ويصعد منه إلى سطح الثكنة وسطح دهليز البوابة، يبلغ عرض هذا السلم أو الدرج ٩٠سم وارتفاع درجاته ٢٠سم. ثم يلي ذلك درج داخل الحصن في الجهة الشرقية من البوابة الداخلية وهو متدرج الأحجام من حيث العرض والاتساع حيث يبدأ بدرجتين مقوستين ثم يبدأ بدرجات اتساعها ٩٠سم ويبلغ ارتفاع درجاته ٢٠سم، ويؤدي هذا الدرج إلى سطح السور الداخلي. ويوجد في كل برج من الأبراج الأربعة التي تحيط بالحصن درج خارجي يؤدي إليها كالذي يؤدي إلى البرج الجنوبي الشرقي والبرج الشمالي الشرقي ويبلغ اتساعه ٢,٢٠م كما يؤدي إلى سطح السور في الجهة الشرقية، في حين أن هناك درجا يؤدي إلى البرج الشمالي الغربي يوجد غرب غرفة الاستقبال ويبلغ اتساعه ١م، كما يوجد درج يؤدي إلى البرج الجنوبي الغربي يبدأ بست درجات مقوسة ثم يأخذ في الدخول للبرج والغرف المجاورة له.

يوجد داخل البرجين الجنوبي الشرقي والشمالي الغربي درجان يؤديان إلى غرفهما حيث إن الدرج في البرج الجنوبي الشرقي يبلغ اتساعه ١,٥م في حين أن ارتفاع درجاته ٢٠سم. يأخذ في الدوران ليصل إلى الطابق العلوي. ويوجد سلم آخر خشبي يصعد منه للسطح في حين أن الدرج في البرج الشمالي الغربي مقوس نصف دائري في بدايته مكون من خمس درجات ثم يأخذ في الانكسار ويبلغ متوسط اتساع درجاته ١,٢٠م. كما توجد سلالم أخرى بالحصن ففي الجهة الغربية خلف الغرفة المجاورة للبرج الجنوبي الغربي يوجد درج يؤدي إلى سطح السور يبلغ اتساعه حوالي ٨٥سم. كما يوجد آخر في الجهة الشمالية خلف غرفة الاستقبال يؤدي أيضا إلى سطح السور يبلغ اتساع درجاته ١,٨٠م ويبلغ ارتفاع الدرجة الواحدة ٢٠سم. يقابل البرج الشمالي الغربي درج يؤدي إلى سطح غرفة الاستقبال يبلغ اتساعه ٩٠سم. كما يلاحظ وجود درج أو مزلاقة «مرقاة» لصعود القوات الراكبة إلى سطح السور في الجهة الشرقية والغربية، يبلغ اتساع المرقاة حوالي ١,٧٠م.

٣- الدهليز والممرات :

من عناصر الاتصال والحركة المهمة حيث يشتمل الحصن على ممرات ودهاليز منها الدهليز في البوابة الرئيسية الجنوبية، يبلغ عرضه ٥م في حين أن طوله يبلغ ١٠,٦٠م. يشتمل هذا الدهليز على مجموعة من العقود يبلغ عددها أربعة عقود منها ثلاثة مدببة وواحد معقود يعقد يشبه حدوة الفرس. يوجد بين هذه العقود دخلات «دكات» للجولس يبلغ عددها ثمانية منها أربع جهة الغرب وأخرى مثلها جهة الشرق، تتخللها دخلات أخرى معقودة يبلغ عمقها ٤٠سم وارتفاعها ٧٥سم



معقودة بعمق ٣٥سم وارتفاع ٣٥سم وعرض ١٥سم.

تشتمل البوابة الشرقية على دهليز أو ممر يبلغ عمقه ٣,١٠م وعرضه ٣م وهو مسقوف بعشرين عمودا خشبياً يعلو ذلك السطح ثم دروة مزودة بشرفات ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. ويضم السطح مرامي جهة الشرق متسعة من الداخل وتأخذ في الضيق كلما اتجهت للخارج يبلغ عمقها ٩٠سم وارتفاعها ٤٥سم تعلوها فتحات أخرى مثلثة لا يزيد ارتفاعها على ١٠سم. كما تضم البوابة الجنوبية الداخلية ممر أو دهليزا مسقوفا عرضه ٢,٤٠م وطوله ٤,٣٠م وبه دكتان على الجانبين يبلغ ارتفاعهما ٦٥سم عن مستوى سطح الأرض، في حين أن طول الدكة ٣,٢٠م واتساعها ٤٥سم. يحمل سقف هذا الدهليز ١٥ عمودا خشبياً، ويوجد في نهاية الدهليز مدخل معقود يعقد

يشبه حدوة الفرس. يؤدي إلى سطح هذا الدهليز درج على شرقه حيث توجد سقافة في الأعلى عمقها ١,٨٠م وارتفاعها ٢٥سم تعلوها فتحة مثلثة من الأعلى عمقها ٧٥سم وارتفاعها ٦٠سم. وتوجد في السطح شرفات في الدروة ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. كما أننا نرى ممرًا آخر في الجهة الشمالية حيث توجد البوابة الصغيرة المواجهة للشرق التي من خلالها يطالعنا ممر يؤدي إلى الأعلى بواسطة درج به أربع فتحات عمقها ٥٠سم وطولها ٦٠سم وعرضها ١٥سم يلي ذلك مدخل إلى سطح السور، ويعلو هذا الممر سطح محمول بواسطة ١٩ عمودا خشبياً.

خامساً: عناصر الإضاءة والتهوية:

تشتمل مرافق وتكوينات الحصن على العديد من عناصر الإضاءة والتهوية من نوافذ وفتحات منها ما هو كبير ومنها ما هو صغير، منها المعقود أو غير المعقود، منها بشبابيك ومنها من دون، منها ما يفتح ويغلق وقت الحاجة والطلب. وهي ذات أشكال وأحجام وأنواع مختلفة وكلها تحقق غرض تسهيل الإضاءة والتهوية لمرافق الحصن من غرف وتكنات وأبراج وسلاسل وغيرها.

١- النوافذ:

من العناصر الأساسية في عملية الإضاءة والتهوية وهي متواجدة في أجزاء مختلفة من تكوينات حصن الخندق كلك التي في غرف السكن والإقامة وهي عبارة عن نوافذ يمكن التحكم في غلقها وفتحها حسب الرغبة في ذلك. هذه

النوافذ مكونة من فرتين علوية وسفلية من الخشب وقضبان حديدية طويلة وغالباً ما تأخذ الشكل المستطيل حيث يبلغ عرضها تقريباً ٥٥سم وارتفاعها ٩٠سم وعمقها ٥٠سم. هذه النوافذ وجدت أيضاً في تكتة الجند المجاورة للبوابة الجنوبية الرئيسية، وفي التكتة القريبة من البرج الجنوبي الشرقي.

كما توجد نوافذ أخرى على شكل فتحة مغطاة بشبك من الخشب بأشكال معينة ودوائر وغيرها، وهي عادة ما تكون في مستوى أعلى من النوافذ السابقة وذات أحجام مختلفة منها ما يبلغ عرضه ٣٥سم وارتفاعه ٤٠سم ومنها ما يبلغ عرضها ٣٥سم وارتفاعها ٧٠سم. وقد وجدت أمثلة لهذه النوافذ في غرف السكن والإقامة وغرفة الاستقبال وتكنات الجند.

٢- الفتحات العلوية:

توجد في الخالب في الأعلى فتحات مختلفة الأحجام والأشكال للإضاءة والتهوية، منها ما وجد في الأبراج وهي عادة ما تكون مثلثة الشكل أو مربعة، ويلاحظ أن ارتفاعها يصل إلى حوالي ١٠سم وعرضها حوالي ١٠سم. كما وجدت هذه الفتحات أيضاً في بعض منشآت المنفعة.

سادساً: العناصر الزخرفية:

يلاحظ أن العناصر الزخرفية الموجودة في حصن الخندق تنحصر في عنصرين فقط هما الزخارف الهندسية والزخارف النباتية لذلك يمكن تقسيمها كما يلي:

١- الزخارف الهندسية:

تشتمل الأبراج من الخارج على عناصر زخرفية عبارة عن مثلثات مقنونة وقائمة مسننة تعطي شكل المعينات نجدها على البرج الجنوبي الشرقي. كما نرى مثلثات أخرى قائمة على رأسها مباشرة بخطوط مستقيمة في البرج الجنوبي الغربي. أما البرج الشمالي الغربي فنلاحظ به زخرفة على شكل موجات مكونة هيئة مثلثات متصلة ببعضها. كما تتضمن الأبراج شرفات في الأعلى ومجموعة من الفتحات أعطتها نوعاً من الزخرفة. وتوجد على جدار دورات المياه التي في الجهة الشرقية من البوابة نوع من الزخرفة عبارة عن صرة دائرية الشكل على هيئة مروحة من خمس فتحات صغيرة، في حين أن سطحها به شرفات وفتحات.

الختام

كانت هذه لمحة خاطفة عن حصن الخندق بولاية البريمي ذلك الصرح الشاخص بمرور الزمن وتقدم العهد به، وهي دراسة معمارية تحليلية. هذا الحصن هو واحد من الحصون والقلاع العمانية التي لم تحظ بدراسة مستفيضة وموثقة فيما عدا تلك الإشارات السريعة في بعض المصادر وهي إشارات لا تسمن ولا تغني من جوع وذات صبغة متكررة. من هنا وجب التوجه ولفت الأنظار إلى مثل هذه الصروح المعمارية ومحاولة تأصيلها ودراستها بأسلوب علمي يساعد الباحثين في دراساتهم المستقبلية. وهذه هي نقطة الانطلاق التي جاءت لتضيف إضافة جديدة عن واحد من الحصون العمانية التي لعبت دورا مهما في التاريخ العماني، فهو لا يقل بأية حال أهمية عن بقية الحصون الدفاعية المنتشرة في مختلف أرجاء السلطنة، فله من التاريخ والأحداث ما يوازي تاريخ وأحداث تلك المباني والإنشاءات التحصينية الشهيرة، فهي جميعا مكملة لبعضها البعض. وتجب الإشارة هنا إلى أن هناك إنشاءات دفاعية أخرى تحتاج إلى المزيد من البحث والاهتمام والتي لم تحظ بما حظت به تلك المنشآت الدفاعية الشهيرة كجبرين والحزم والرساق وبهلا وغيرها.

الهوامش :

- ١- مكتب نائب رئيس الوزراء لشؤون مجلس الوزراء-قسم الدراسات، القلاع والحصون في عمان، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م، سلطنة عمان، ص ٤٤.
- ٢- وزارة الاعلام، عمان في التاريخ، ١٩٩٥م، دار أميل للنشر المعودة « لندن » ووزارة الاعلام « مسقط »، ص ٢٦٠.
- ٣- مكتب نائب رئيس الوزراء لشؤون مجلس الوزراء-قسم الدراسات، المرجع السابق، ص ٤٤.
- ٤- وزارة الاعلام، المرجع السابق، ص ٢٦٠.
- ٥- حديث شخصي مع الفاضل أحمد بن صقر بن سلطان النعيمي، ١٩٩٩.
- ٦- وزارة الاعلام، المرجع السابق، ص ٢٦٠.
- ٧- مايلز، أس بي، الفلج بلاتة، وبقائه، ترجمة محمد أمين عبد الله، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ص ٥٠٦.
- ٨- السالمي، عبدالله بن حميد، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، ج ٢، مكتبة الامام نور الدين السالمي، مسقط، ص ٢٥٨.
- ٩- مايلز، المرجع السابق، ص ٥٠٦.
- ١٠- لا يوجد تاريخ دقيق للحصن فكل ما ورد في هذا المقال هي مجرد احتمالات.
- ١١- حديث شخصي مع أحمد بن صقر بن سلطان النعيمي، ١٩٩٩.
- ١٢- مايلز، المرجع السابق، ص ٥٠٦.
- ١٣- مكتب نائب رئيس الوزراء لشؤون مجلس الوزراء-قسم الدراسات، المرجع السابق، ص ١٦٨.
- ١٤- مايلز، المرجع السابق، ص ٥٠٦.

يلاحظ أن غرف السكن والإقامة محلاة بنوافذ ذات شبابيك خشبية من أشكال هندسية رائعة التصميم عبارة عن معينات وأشكال عشرية موضوعة في هيئة صفوف منتظمة بالإضافة إلى مجموعة من الدخلات والعقود وخطوط ومعينات ودوائر من ثماني بتلات، وزين مدخل غرفة الاستقبال بقطع من السامير المكونة لتثبيت أضلاع الباب. وفي أعلى هذه الغرف توجد مجموعة من الفتحات بالإضافة إلى الشرفات

تتضمن البوابة الجنوبية الرئيسية مجموعة من الزخارف الهندسية عبارة عن زخرفة مسننة وزخارف على شكل معينات منقطة وعقود ومراوح وتموجات وأقواس وأنصاف دوائر، وكلها داخل إطار مستطيل. ويتصدر البوابة عقد يشبه حدوة الفرس. وتوجد على البوابة الجنوبية الداخلية زخرفة كاسية ومثلثات مقلوبة ومربعات متداخلة وتشييزات ومعينات ودوائر وعقود حدوة الفرس. كما أن دروة هذه الأبواب بها مجموعة من الفتحات والشرفات ذات أشكال منتظمة متناسقة مما يضفي عليها نوعاً من الزخرفة.

٢- الزخارف النباتية :

يلاحظ أن مدخل غرفة الاستقبال به زخرفة نباتية من ريشات وأغصان متدلية وملتوية كما توجد في نهاية مدخل هذه البوابة زخرفة عبارة عن شجيرات في صف واحد. في حين نرى على البوابة الجنوبية الداخلية زخرفة نباتية من زهيرات ذات ثماني بتلات تتخللها زهيرات أخرى من ثماني بتلات وزخرفة تشبه زهرة اللوتس. من الأمور التي تلاحظ أن سقف حصن الخندق والأبراج والدواليب والممرات وغيرها خالية تماما من النقوش الكتابية، وجميع هذه السقوف مصنوعة من عوارض أو أعمدة خشبية هذه الأعمدة مدهونة بطلاء مائل للون البني الداكن.

سابعاً ، مواد البناء :

استخدم في بناء حصن الخندق مجموعة من المواد البنائية الإنشائية وهي مواد أنتجتها البيئة المحلية أي أن المواد الخام جلبت من المنطقة نفسها ومن ثم صنعت من قبل أهالي الولاية أنفسهم، فقد كانت المادة الأساسية في البناء هي الطين والطوب والأجر والحجارة للأساسات بالإضافة إلى استخدام جذوع النخيل ومشتقاتها وأخشاب أخرى في بناء السقوف على وجه الخصوص. وقد استخدمت طرق وأساليب عديدة في عملية البناء والتشييد تتناسب مع الوظيفة الخاصة بالحصن والذي أنشئ ليكون مقرا للحكم والدفاع عن المنطقة في حالة الخطر.

تاركوفسكي



من كليته - ترجمة هي البتة

«ستالكر» (١٩٧٩)، و«نوستالجيا» (١٩٨٣) من انتاج روسيا، وأخيرا «القربان» (١٩٨٦) انتاج فرنسي، تم تصويره في السويد بمساعدة فريق العمل الخاص لإنجمار برجمان.

بعد عدة أشهر فقط من عرض فيلم «القربان»، توفي أندريه تاركوفسكي في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٦ مصابا بداء السرطان. والحوار الذي نترجمه اليوم عن الفرنسية احتفالا بذكرى مولد تاركوفسكي لم ينشر بلغته الأصلية إلا مؤخرا وتلك هي الترجمة العربية الأولى له. أجرى الحوار توماس جونسون في الثامن والعشرين من إبريل عام ١٩٨٦، وكان تاركوفسكي آنذاك طريح الفراش في بيته الباريسي.

✦ يشعر المرء أن البشرية كلها قد خيبت ظلك فيها، فعندما نشاهد

ولد تاركوفسكي في الرابع من ابريل عام ١٩٣٢، واليوم يحتفل العالم بمرور سبعين عاما على ميلاد نابغة السينما الروسية في القرن العشرين، وصنو سيرجي ايزنشتاين الذي يدين له الفن السينمائي بأعمال وكتابات هامة، خاصة في مجال المونتاج وتوظيف الفن لخدمة الفكر. درس تاركوفسكي الموسيقى واللغة العربية قبل ان يلتحق بجامعة السينما في موسكو وقد كان لهواه الشرقي أكبر الأثر في أفلامه - كما يشير في الحوار الذي نقلناه الى العربية عن مجلة «المفاتيح الجديدة» أو «لي نوفيل كلييه» الفرنسية - ليس فقط في روحانيته ونسقه الأخلاقي وإنما أيضا في لغته البصرية الرصينة الأقرب إلى تصوف الزهاد وفي أسلوبه الرزين بقسوة الذي يجعل منه زميل كفاح لكبار المغرجين الأوروبيين أمثال إنجمار برجمان السويدي أو بيتر جرينواي البريطاني. ولا عجب أن يكون عنوان أول أفلامه «القتلة» (١٩٥٨) وآخرها «القربان» (١٩٨٦) وأن يكون فيلمه «طفولة إيثان» (١٩٦٢) أول الأعمال التي تلقت النظر اليه عالميا (فقد حاز على جائزة أفضل فيلم من مهرجان فينيسيا). على مدى أكثر من خمسة عشر عاما قدم أندريه تاركوفسكي عددا محدودا من الأفلام تمثل كلها علامات في تاريخ الفن، هي «أندريه روبليف» (١٩٦٩)، «سولارس» (١٩٧٣)، و«المرأة» (١٩٧٥)، وهي من انتاج أمريكي، ثم

✦ كاتبة وروائية من مصر.

أفلامك تشعّر بالخزي لأننا بشر. فهل ثمة بريق خافت في قاع البئر يحدونا للأمل؟

* مناقشة التفاؤل والتشاؤم أمر فيه بلاهة. إنها مفاهيم فارغة من المعنى، إن من يحتمون بالتفاؤل إنما يفعلون ذلك لأسباب سياسية أو إيديولوجية. لأنهم لا يرغبون البوح بما يفكرون فيه. كما يقول المثل الروسي: المتشاؤم هو متفائل عليم. إن موقف المتفائل موقف خبيث فكريا، موقف مسرحي يخلو من الصدق. في المقابل، الأمل صفة من صفات الإنسان، وهو ميزة البشر التي يولدون بها. إننا لا نفقد الأمل في مواجهة الواقع لأن الأمل غير عقلائي، يفرض نفسه ضد كل منطق. يقول «ترتوليان» عن حق: «إنني أعتقد لأنه من العيب أن نعتقد». ويتأكد الأمل لدينا حتى في مواجهة أكثر مجتمعاتنا الحالية بؤسا، ببساطة لأن الإشاعة، مثلها مثل الجمال، تثير لدى من يؤمن أحاسيس تؤكد الأمل وتدعمه.

* ما الأحلام التي اخترت في حياتك أكبر الأثرة؟ وهل لديك رؤى للمستقبل؟

* أعرف الكثير عن أحلامي، وهي تكتسب عندي أهمية قصوى، لكنني لا أميل للكشف عنها: أريد أن أقول لك إن أخلامي مقسمة إلى قسمين: هناك الأحلام الاشراقية التي أتلقاها من عالم الماوراء، من عالم الغيب، وهناك الأحلام العادية التي تأتي من علاقاتي بالواقع. الأحلام الاشراقية أو التنبؤية تأتيني أثناء النوم عندما تنفصل روحي عن عالم الوديان وتصعد إلى قمم الجبال. ما أن ينفصل الإنسان عن الوديان، يبدأ رويدا رويدا في الاستيقاظ.

وفي اللحظة التي يصحو فيها، تكون روحه نقية طاهرة وتكون الصور محملة بالمعنى، إن الصور التي نعود بها من العالم العلوي هي التي تحررنا، المشكلة أنها تختلط سريعا مع صور الوديان ويصبح عسيرا علينا أن نجد المعنى، الشيء الأكيد هو أن الزمن، في العالم العلوي، قابل للانعكاس، الأمر الذي يثبت لي أن الزمان والمكان لا يوجدان إلا من خلال تجسدهما المادي. الزمن ليس موضوعيا.

* لماذا لا تحب فيلمك «رسولاس»؟ هل لأنه الوحيد الذي لا يؤلم؟

* أظن أن مفهوم الضمير الذي يتمثل في هذا الفيلم قد تم التعبير عنه بشكل جيد. المشكلة أن هناك الكثير من العناصر العلمية المزيفة في هذا الفيلم: محطات الفضاء، الأجهزة، كل هذا يزعجني بشدة ويعيق تلك الحيل والأدوات الحديثة، التقنية، هي بالنسبة لي رموز الخطأ البشري. الإنسان الحديث مشغول بنموه المادي وبالجانب البراجماتي من الواقع. إنه مثل حيوان مفترس حائر فيما يفترسه. لقد اختفى اهتمام الإنسان بالعالم الأعلى المفارق وأصبح الإنسان الآن يتطور مثل دودة الأرض: أنبوب يمتلئ الأرض ويخلف وراءه القليل. لو أن الأرض اخفت يوما ما فذلك لأن الإنسان سيكون قد أتى عليها وإن يكون هذا مستقبيا. ما فائدة الصعود إلى الفضاء مادام هذا بنأى بنا عن المشكلة الأهم: التناغم بين العقل والمادة؟

* أين تصنع نفسك في سياق ما أطلق عليه لفظ «الهداية»؟

* مثل إنسان يصنع قدما على ظهر مركب والأخرى على ظهر مركب آخر. المركب الأول يبحر رأسا والآخر يدور إلى اليمين. شيئا فشيئا، أدرك إنني أقع في الماء. الإنسانية كلها في هذا الموقف حاليا.

أستشعر مستقبلا مظلما، خاصة إذا لم يدرك الإنسان أنه موغل في الخطأ. لكنني أعرف أنه عاجلا أم آجلا سوف يعي الموقف. ليس بوسعه أن يموت كما يموت مصاص الدماء الذي يصفى دمه أثناء النوم لأنه خدش نفسه قبل الخلود للنوم. يجب أن يكون الفن حاضرا ليذكر الإنسان أنه كائن روحي وأنه جزء لا يتجزأ من عقل متناهي الكبر سيعود ليتحد به في نهاية الأمر. لو أن الإنسان اهتم بهذه الأسئلة، لو أنه طرحها على نفسه، فقد نجا روحيا بالفعل. الإجابة بلا أهمية تذكر. أعرف أنه بدءا من تلك اللحظة، لن يستطيع أن يحيا كما تعود في السابق.

* مهما بدا ذلك غريبا، يبدو أن الذين يشقون أفلامك، يحيون أيضا أفلام ستيفن سبيلبرج، الذي يبهروه أيضا عالم الاطفال. هل شاهدت أفلامه؟ وما رأيك فيها؟

* يطرحك هذا السؤال تبين عدم معرفتك. سبيلبرج

قليلة جدا لكنها ترضي الجميع. رغم ذلك لا يدعي أحد أن الموسيقى لم تعد تلعب دورا في الحياة في الاتحاد السوفييتي. الحقيقة عن مجرد وجود هذا الفن الكبير الروحاني الريائي يكفي في ذاته. بالنسبة لي، فن الجماهير أمر عيئي. الفن يتجلى بروح سامية ارستقراطية، الفن الموسيقي لا يمكن إلا أن يكون ارستقراطيا، لأنه في لحظة خلقه يعبر عن روح الجماهير، ذلك الشيء الذي تطمح اليه غير واعية. لو أن الجميع باستطاعته فهم الموسيقى، لأصبح العمل العظيم عاديا مثل نبتة برزت في الحقول، ولما كان ثمة اختلاف في الامكانيات يتولد عنه الحركة.

❖ غير أنك تحظى بشعبية كبيرة في الاتحاد السوفييتي، عندما تريد مشاهدة أحد أفلامك تتسابق للحصول على تذكرة.

* أولا، في الاتحاد السوفييتي يعتبرونني مخرجا ممنوعا من العرض، مما يثير شهية الجمهور. ثانيا: أتمنى أن تأتي الموضوعات التي أحاول اخراجها من قرارة نفسي وروحي بحيث يصبح ذلك هاما بالنسبة لآخرين سواي. ثالثا: إن أفلامي ليست تعبيرا عن ذاتي وإنما هي صلاة، عندما أخرج فيلما يصبح اليوم يوم عيد، كما لو أنني أضع أمام أيقونة شمعة منيرة أو باقة ورد.

المتفرج يفهم في النهاية عندما نخاطبه بصدق. إنني لا أبتكر لغة خاصة ليجدوا عملي أكثر بساطة أو أكثر تفاهة أو أكثر ذكاء. عدم الصدق يدمر الحوار. والزمن فعل فعله معي: عندما أدرك الناس أنني أتكلم لغة طبيعية وأنني لا أدعي وأنا لا أعاملهم كأنهم حمقى وأنني لا أقول إلا ما أفكر فيه، عندئذ بدأوا يهتمون بما أعمل.

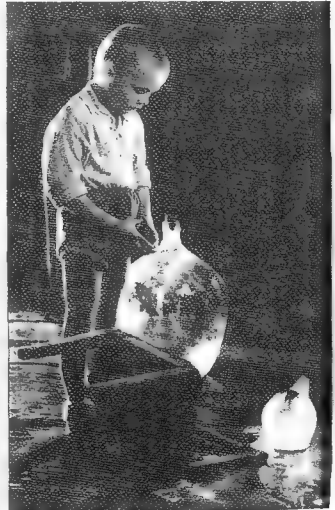
❖ هل تعتقد مثل سولجينستين أن الغرب قد دالت دولته وأن الواقع الحقيقي لن يأتي إلا من الشرق؟

* أنا بعيد كل البعد عن هذه التنبؤات، باعتباري أرثوذكسيا اعتبر روسيا هي أرضي الروحية. لن أتنازل عن ذلك أبدا حتى لو قدر لي ألا أراها أبدا. يقول البعض إن الحقيقة سوف تأتي من الغرب، والبعض الآخر من الشرق، لكن التاريخ مليء بالمفاجآت لحسن

إتاركوفسكي يتشابهان في نظرك. خطأ: هناك نوعان من السينمائيين: النوع الأول يعتبر السينما فنا وي طرح مسائل شخصية، يرى السينما معاناة وهبة، واضطرابا. الآخرون يرونها وسيلة لربح المال، تلك هي السينما التجارية: مثلا فيلم E.T. حكاية مدرسة ومصورة سينمائية بهدف نيل إعجاب أكبر قدر من الناس. لقد بلغ سيلبرج هدفه بذلك فنهض له.

هذا الهدف لم أسع قط للوصول اليه، بالنسبة لي، كل هذا خال من الأهمية.

لنأخذ مثلا: في موسكو، هناك مئة مليون نسمة بما في ذلك السائحون، ولكن هناك فقط ثلاث قاعات كونسير للموسيقى الكلاسيكية، هي قاعة تشايكوفسكي والقاعتان الكبيرة والصغيرة في الكونسرفتوار. أماكن



الحظ. في الاتحاد السوفييتي، هناك صحوة روحية ودينية نشهدها اليوم ولا يمكن أن يكون ذلك سوى أمر طيب. لكن الطريق الثالثة بعيدة المنال.

❖ ماذا بعد الموت؟ هل خالطك الالساس قبل ذلك بانك مسافر في عالم الغيب؟ وماذا كانت رؤاك؟

* لا أؤمن إلا بشيء واحد، أن الروح الانسانية أبدية لا يمكن القضاء عليها، في عالم الغيب، يمكن أن نجد أي شيء، لا أهمية تذكر لذلك، ما نسميه الموت ليس موتا، بل هو مولد جديد. الدودة تصبح يرقة. أعتقد أن ثمة حياة بعد الموت، وهذا تحديدا ما يقلق. من السهل أن نتخيل أنفسنا مثل حبل الهاتف حين نفصله عن الحائط، ويمكننا عندئذ أن نحيا كما يحلو لنا.

❖ متى اكتشفت أن ثمة رسالة عليك أن تؤديها للانسانية؟

* إنه واجب نحو الله، الانسانية تأتي فيما بعد، الفنان يجمع الأفكار الموجودة لدى شعبه ويركزها فيه، هو صوت الشعب، ما تبقى ليس سوى عمل وعبودية، وموقف الجمالي والأخلاقي إنما يتحدد وفقا لهذا الواجب.

❖ ماذا تحب أن تقول للناس قبل أن ترحل عن هذه الأرض؟

* أهم ما أردت قوله موجود في أفلامي، يصعب علي أن أصعد على منصة لم يدعوني أحد إليها.

❖ في كتابك «اكتمال الزمن» تقول، «يصبح الغرب دون توقف، انظروا هذا أنا انظروا كيف أمانى كيف أحبه أنا أنا أنا أنا...» كيف استلعت أن تحمل إشكالية الأنا كفتان مرموق؟

* لم أستطع بعد حل المشكلة. لكنني شعرت دوما بأثر الشكافة الشرقية على وسحرها الأخاذ. إن الرجل الشرقي يعطي نفسه للكون هدية.

بينما في الغرب، المهم هو أن يظهر الانسان نفسه، أن يؤكد ذاته، يبدو لي ذلك مؤسفا، سانجا، حيوانيا، أقل روحانية وأقل إنسانية. لذلك أتحوّل أكثر فأكثر الى رجل شرقي.

❖ ماذا تنازلت عن تصوير حياة هوفمان؟

* لم أتنازل عن هذا الفيلم إنما أجّلته، تصوير فيلم «القربيان» كان أكثر إلحاحا. حياة هوفمان كانت تصبح فيلما رومانسيا، غير أن الرومانسية ظاهرة

غريبة بحق. الرومانسية مرض أو داء، عندما يشيخ الانسان، يرى شبابه كما يرى الرومانسيون العالم. لقد كان العصر الرومانسي عصرا ثريا بالروحانيات لكن الرومانسيين لم يتمكنوا من استخدام الطاقة الروحية، كما ينبغي. الرومانسي يسعى لتجميل الأشياء، يفعل كما أفعل أنا عندما لا تكفيني نفسي، أبتكر نفسي، لا أخلق العالم إنما أبتكره.

❖ لماذا تقول في نهاية فيلم «القربيان» إن في البدء كانت الكلمة؟

* إننا نخطئ كثيرا فيما يخص الكلمة، فالكلمة لا تكتسب قوة السحر إلا حين تكون حقيقية. اليوم تستخدم الكلمة لكي تخفي الفكرة. في أفريقيا، اكتشفت قبيلة لا تعرف الكتب. حاول الرجل الأبيض أن يشرح للقبيلة معنى الكذب ولم يفهم أحد. حاول أن تفهم تصوف هذه النفوس لتعرف لماذا في البدء كانت الكلمة. إن حالة الكلمة تكشف حالة العالم الروحية، حاليا لم تزل الهوة تتسع بين الكلمة ومعناها، أمر غريب أقرب الى اللغز!

❖ هل تعيش نهاية العالم أم نهاية عالم؟

* حرب نووية الآن؟ لن يكون هذا انتصارا للشيطان بل أدنى من ذلك. سيكون مثل طفل يلهو بالكبريت ويشعل النار في البيت. لن يكون بإمكاننا حتى اتهامه بهوس الحريق. روحيا ليس الإنسان مؤهلا للحياة بالقنابل، ليس ناضجا بعد. عليه أن يتعلم أولا من التاريخ، وإذا كان ثمة شيء قد تعلمناه من التاريخ فهو عجزه أبدا عن أن يعلمنا شيئا، إنها خلاصة فكرية بالغة التشاؤم، إن الانسان يكرر أخطائه دون كلل، شيء يشع. لغز جديد! أعتقد أن علينا أن نبذل جهدا روحيا هاما حتى يعلو التاريخ إلى مستوى أرقى. أهم ما في الأمر هو حرية المعلومات التي يجب أن يتلقاها الإنسان بلا رقيب، إنها الأداة الوحيدة الايجابية. الحقيقة بلا رقيب وبلا مسيطر هي بداية الحرية.

حوار لم يسبق نشره مع المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي.



العلاقة بين الأئمة والعلماء

وتطورات الدولة العمانية حتى نهاية القرن ١٠/١٦

قراءة في السير الحمانية

عبدالرحمن السالمي*

«الأمة في كل شيء من الأشياء المنفرد به دون غيره، الثابت له حكمه من قليل أو كثير، ولو كان واحدا فهو أمة في ذلك الشيء القائم له المنفرد فيه، ولو كانوا كثيرا فهم أمة، وليس معنى الأمة الكثيرة وإنما المعنى في الأمة الخلوص بالشيء، فمن ذلك قوله تعالى (إن إبراهيم كان أمة قانتا لله حنيفا ولم يكن من المشركين) فكان وحده أمة في قومه والأمة اجتماع للإمام والمأموم».

(الكدي، المعتبر، ٢: ١٥٢).

المدارس الإسلامية كل يعرف هذا المفهوم بشكل متبادل ومختلف، مما يحذر بكثير من المسلمين الاستناد بتأصيل هذا الموضوع بالرجوع إلى بدايات الإسلام. أ وينا أن أوجه النظر في هذه العلاقة في غالبها تتجه نحو التنظير والآراء في العموميات أغلب من تقنين هذه العلاقة بالحقائق التاريخية والواقع العملي. أأ كما هي العادة وفي سائر المواقف من الأفضل أن نميز بين النظرية والتطبيق، فالنظرية تتمتع بالحرية وبامتلاكها لفضاء زمني واسع؛ وهي في العادة لا تأتي إلا متأخرة عن الواقع في حين أن التطبيق يتطلب تصرفا آنيا، وهو يخلق مباشرة. وخلال دراستي للسيرة في السنتين الماضيتين وهي تمثل أشبه ما

محددات العلاقة من منظور الفكر الإسلامي بين علماء الدين والإمامة أو المؤسسات الدينية والدولة أو المعرفة الدينية والسلطة متشعب ومتداخل مع جميع المدارس الإسلامية، بل هي قضية أشبه ما تكون عالمية تتداخل جميع الأديان فيها مع الأبحاث متوسعة فيها. وأوجه هذه العلاقة لنا نحن كمسلمين تبرز ملامحها منذ بدايات تكوين الفكر الإسلامي، فعلى سبيل المثال لو أخذنا مثالا بسيطا كيف نعرف الإمامة أو السلطة أو الدولة نحن كمسلمين سنجد تباينا واسعا في أوجه النظر بين مختلف

* كاتب من سلطنة عمان.

تكون أرسيفاً للتاريخ العُماني، فتصوري كان جمع هذه النصوص وعرضها لتكوين صورة مبسطة حول هذه العلاقة من الجانب العملي، وأنا أدرك منذ البداية أن التقصي سيحتاج إلى استيعاب أكثر لكنني اقتصرته في هذه الورقة على السُير لأنها تضم مرسلات وكتابات للامنة والعلماء العُمانيين. ومن أجل الإمساك بهذا الموضوع يدعونا التساؤل ما هي إسهامات كل مذهب من المذاهب الإسلامية للمجتمعات الإسلامية والدولة؟

إن التركيبة السياسية والاجتماعية في عُمان دُعِمت الإمامة من حين لآخر حتى بداية القرن العشرين مما أثار اهتمام العديد من الباحثين، حيث غُطي من وجهات نظر وروى متباينة ومختلفة سواء البحث عن التعليم الديني وتطوراتها، أو التركيبة الاجتماعية، أو التاريخ السياسي لعُمان فالتقاسم المشترك بين هذه البحوث أنها تجد في الإمامة جزءاً من الثقافة العُمانية، وعاملاً مقوماً في التاريخ العُماني. أما وفي هذه الدراسة سنحاول المعاينة بمنظور السُير في ما دونت عنه، ليتقصى البحث عن جانب آخر وهو دراسة العلاقة بين الأئمة والعلماء والعوامل المؤثرة في هذه العلاقة، ليكون إضافة لما سبق من بحوث في مجال الدراسات العُمانية. إن التركيز في دراستنا لهذا الموضوع سينصب على ما دونته السُير خلال عرضها للأحداث وإبراز الآراء التي تضمنتها حيث سنستند في عرض الورقة على التسلسل التاريخي وتقسيماته كما بيئنا في تعريفنا لأدبيات السُير العُمانية^١ منذ القرن ٨/١ حتى نهاية القرن ١٦/١٠، أما في استخدامنا للمراجع الأخرى سيكون لتوضيح أبعاد بعض الحوادث المحيطة بالقضايا المتعرضة إليها. فالورقة تهدف إلى مناقشة العلاقة بين الدين والدولة وتطورات هذه العلاقة وأثرها على الحياة السياسية الاجتماعية في الإقليم، كما أنها محاولة للربط بين النصوص التاريخية وتحليلها من جهة ولتقديمها كشواهد عن تفسير بعض الملامح التاريخية من جهة أخرى. لذا فالورقة ستأخذ في الاعتبار أوصاف ذوي السلطة في عُمان بحسب ما تم ذكرهم في مواد السُير التي تمت معاينتها.^٢

١ ففي القرن الذي تلي نهاية الدولة الأموية، نجح الإباضية بتأسيس إمامات الظهور القائمة على مبدأ الانتخاب في عُمان واليمن وتلتها بعد ذلك شمال إفريقيا بعشر سنوات، يرجع النجاح في هذه الأقاليم إلى النشاط

الممارس بالبصرة من قبل قادة ودعاة الحركة حيث أثار على هذه المناطق من قبل طلابهم «حملة العلم إلى الأمصار»^٣، ومن خلال تقصينا في كتابات السُير لم نثر على أية مراسلات متبادلة بين المنظرين للحركة وطلابهم خلال فترة التكوين الأولى للحرية^٤، إلا أن الكدسي بيّن دور هؤلاء في عُمان بقوله: «وقد صرح معنا أن أهل عُمان كانوا على غير دين الاستقامة، وأحسب أنهم كانوا على دين الصفرية، وكان الفقهاء والعلماء يخرجون في التماس العلم إلى العراق، ويأتون يعلمون الناس ما جهلوا من دينهم، ولم يلزموا أحداً من الناس خروجاً إلى البصرة».

أما لقد كان نجاح التنظيم بانتخاب العُمانيين الجندى بن مسعود كإمامهم الأول الذي قام بإنهاء السلالة الجندانية، بالرغم من كونه فرداً من أفراد هذه العائلة المخضرة الحاكمة في عُمان، فالعلماء والإمامة كمنظومة سياسية^٥ قد فرضتا تنظيمهما كعمل تنافسي للسلطة في عُمان. يمكننا ملاحظة ذلك أولاً بتمرد السلالة الجندانية ضد قريبها الإمام الجندى بن مسعود ومحاولة استعادة النفوذ من القوة القادمة^٦، ثانياً العمل الفضائي لرغبة العُمانيين في الاستقلال عن الدولة المركزية (الأموية والعباسية) مما دعا قادة البصرة التجهيل بإرسال مجموعة محاربة بقيادة هلال بن عطية الخراساني في محاولة لتبسيط التحالفات القبلية في حال تسببها بتمرد ضد الإمام، فسرعان ما تم الانتخاب وعقدت الإمامة حتى برزت هذه العلاقة بين العلماء والدولة، بالاتصال بالبصرة مع أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وحاجب لتنظيم العلاقة بين مركز التنظيم والإقليم^٧، لكن الإمامة لم تُعمر إلا سنتين حتى قضى عليها من قبل العباسيين، وهنا بدأ يبرز العمل السياسي الديني حينما نهض شبيب بن عطية العُماني^٨ مستجدياً عمل «المحتسب» في الحياة الاجتماعية العُمانية^٩، وتم هذا العمل برغبته لملء الثغرة التي تلت القضاء على إمامة الجندى بن مسعود وحتى لا يجعل من الانتكاسة العسكرية سبباً إلى انتكاسة سياسية ودينية، ويعمل على إعادة ترتيب الاتصالات بالبصرة ومن ناحية أخرى على شبيب على إبقاء الروح السياسية-الدينية فقام في جبي الزكاة من القرى العُمانية ولكنه كان يترك هذه المهمة عندما يأتي نواب السلطان^{١٠}، أما فسيرة شبيب التي صدرها تعتبر من روائع الأدب السياسي العربي الكلاسيكي يحكى في خطابه العمل السياسي المنتهج نحو

أصبح أحد كبار الدعاة والعلماء في البلاد، فمؤسسة العلماء وظهورها كحيز فعلي سياسي بدأ التنازع وديب فيها بين حملة العلم الجدد الذين وصلوا من البصرة - وهم من ذوي القبائل العُمانية المشهورة - وبين العُمانيين الذين هاجروا إلى العراق أو غير العُمانيين المرسلين من قبل علماء الإباضية بالبصرة. فالسالمي يبين لنا أنه كان هنالك شبه تصادم بين رؤوس العلماء وعدم تراض بين موسى بن أبي جابر وشبيب بن عطية. XVI لكن العمل الاستقلالي بين القبائل كان متواصلًا، فالبرادي يذوّن لهذه الفترة - قبل إمامة الوارث بن كعب - بأن العُمانيين قد ثاروا من جديد بقيادة الكلندي بن الجلندي - يحتمل أنه كان من سلالة الجلنديين - ضد العباسيين، حيث إن ثورته امتدت إلى حضرموت لكنه قتل. XVII

٣- بتأسيس إمامة محمد بن أبي عفان ١٧٧/٧٩٣ - ١٧٩/٧٩٥، فمن الضروري التلميح ولو بشيء مختصر عن هيكل وتركيب الدولة العُمانية، فمنذ ارتباطها بالفكر الإباضي وقبيلة الأزدي بالبصرة أخذت هذه العلاقة فيما بعد طابع الاستمرارية في عمان، فمن حين لآخر تتجلى أركان هذه العلاقة بوضوح آنذاك في تكوينات الدويلات والممالك العربية، وفي تجسيماها المكونة بين السياسة المحلية للأقاليم والقبيلة، والأيدولوجية المتبناة. ولشرح هذه النمط في عمان فإن الدولة مكونة بأركانها الثلاثة: قبيلة الأزدي والإباضية، والسياسة الداخلية لعمان. فهذه الأركان قد صاغت وشكلت ما يشبه الهرم في التاريخ العُماني. فالأيدولوجية الإباضية ساعدت فعلاً في ملء الفجوة الحادة بين العرب وسكان الأرض الآخرين الذين انجلى حكم حكاهم بمجيء الإسلام، وساعدت أيضاً وضع حد للتدهور الاقتصادي خلال فترة الجلنديين. ووفقاً لذلك فولكلنسون يضيف بأن الأيدولوجية الإباضية قد حددت في بعض نواحيها شكل الوحدة السياسية العُمانية، والتي سمحت لعمان بأن تكون دولة مستقلة بالبقاء بشكل ما لقريبة ١٢٠٠ سنة. XVIII

فمع نهاية القرن الثاني الهجري/الثامن الميلادي كان العلماء ذوي النفوذ في الإمامة قد عرفوا بمسمى «أرباب أهل الحل والعقد» حيث تمكنوا من توحيد رؤساء القبائل العُمانية لإنتخاب محمد بن أبي عفان للإمامة. كان موسى بن أبي جابر قلقاً لثلاً يترشح منصب الإمامة أحد قادة القبائل العُمانية، ذلك خوفاً من أن ينشأ تنازع بين

الثورة للحصول على دولة مستقلة من خلال إحياء الروح السياسية بين الناس بأزمة الإباضية الأوائل. إن التمعن في مرحلة التكوين تعكس لنا العلاقة إنها بنيت على مستويات عدة أولاً بين مركز حركي وإقليم، ثم انتقلت بعد قيام الإمامة لتتشكل ما بين السلطة والمركز الحركي، ومن ثم بعد انهيار الإمامة تبلورت بالعمل الديني في المحيط السياسي غير العماني أو الإباضي.

٢- لهذا فإن العلاقات مع مناطق الحركة الإباضية تواصلت من محور المركز بالبصرة، وبغض النظر عن المحيطات السياسية المهيمنة وبالتحديد كانت سلطة البصرة تمارس المحور الحركي بين جميع الفئات الإباضية بعد نهاية إمامة الجلندي بن مسعود ذلك ما يمكن رؤيته وملاحظته في حالة ثابت بن درهم وسدوس بن يوسف في عمان والحكم القضائي المرسل من البصرة في شأنهما، ويمكن لمس هذه العلاقة بأكثر دقة في حالة قتل عبدالعزيز الجلندي، XIV فاجاعة الحدث بالنسبة للجلنديين مؤلمة لقتل أحد أكبر زعمائهم إلا أنهم ما لبثوا أن سلموا الأمر وقدموا دعواهم إلى إمام الإباضية في البصرة عندما لم تبت قضيتهم في عمان. فمن هذا الشأن كان كلا الطرفين (الدعاة الإباضية والجلنديين) يتجاذبان السلطة برغم التوافق الأيدولوجي الإباضي في الرغبة إلى استقلال عمان والذي كان موجهاً للعُمانيين نحو العمل الثوري ضد العباسيين.

فمن خلال متابعة تطور الروح الإباضية ووجودها كعقيدة في عمان خلال فترة خلو الحاكم الفعلي لعمان، فإن المصادر الأخرى عادة ما تشير إلى أعمال وإنجازات «حملة العلم» في إعادة الإمامة، وذلك عندما رجع هؤلاء إلى عمان كانوا مدركين إلى الحاجة نحو القوة الأخلاقية التي تقف في دعمهم، وهي وراء مقاومتهم. ففي البدء كان كل الدعاة قد أعيدوا في البصرة، لكن ما إن تأسست الإمامة حتى تمكن العلماء من تأسيس مراكزهم المحلية، وربما يعود هذا التأخير من طرف التحالفات القبلية التي بدأت بدعم حملة العلم في تأسيس أيدولوجية الإمامة وتوحيد القبائل تحت رايته حيث يعلق ويلكنسون «دخلت الحركة الإباضية مرحلة جديدة تميزت بنضالية سياسية». XV قبلالظهور المتجدد لرأس حملة العلم موسى بن أبي جابر خلال فترة خلو البلاد من القيادة، حيث عد سابقاً من الذين عقدوا الإمامة للجلندي بن مسعود، ومن بعد ذلك

الإمامة وإبقاء الاتصال بين الساحل ومنطقة الداخل بعمان؛ وللتأكيد فإن هذا الحدث هو مساعد للعلماء لأن يكونوا منظمة سياسية نشطة في التاريخ العُماني بدلاً من جماعة علمية معزولة في حلقاتها الخاصة. وكان إنجازهم غير المسبوق والجدير بالملاحظة في التمسك بالنفوذ السياسي حين تم الاتفاق بين العلماء بعد وفاة الإمام الوارث في تعيين خليفته غسان بن عبدالله الفجعي قبل اجتماع رؤساء العشائر لئلا يخسروا نفوذهم السلطوي. XXii

إن السور التي دُوِّنت خلال فترة إمامة غسان بن عبدالله (٨٠٨/٩٩٢-٨٢٧/٢٠٧) تبدو من عرضها إن العلماء عرفوا كمفتين ومستشارين ووزراء، وهذا ما يمكن تفهمه من سيرة منير بن النور للإمام غسان بن عبدالله في توجيهه بالسعي نحو بسط النفوذ خارج حدود أراضى الإمامة في مسعى لتوسيع سلطة الإمام نحو أرض الهند، وحماية طرق التجارة البحرية بتشكيل قوة لردع الهنود الممارسين للقرصنة في الخليج (بوارج الهند). XXiii

فالتدخلات السياسية لأجل التحكم بتجارة الخليج كان عاملاً لإبراز دولة الإمامة؛ لقد ظل عامل الصراع حول السيطرة للطرق التجارية في الخليج محركاً للسياسة الحُماة، بل عُدَّ الأوروبيون هو أحد الأوجه المكونة للثقافة العُمانية والنفوذ للدولة العُمانية واتساعها بمقدار السيطرة في هذه الطرق التجارية. XXiv

لكن الشيء اللافت للنظر الذي يجب أن ننبه عليه في هذا التتبع هو أن بعد وفاة الإمام غسان بن عبدالله في عام ٨٢٣/٢٠٧ لم يتم الاعتراف بخليفته حتى عام ٨٢٤/٢٠٨. وهذا يدل على حقيقة أمر مهم ذلك أن الدولة كانت تمر بفترة الحاكم الشرعي وكان حكم الدولة تحت سيطرة العلماء، بالرغم من أن ويلكنسون يشكك في أن الإمام غسان بن عبدالله يمكن أن يكون قد توفي سنة ٨٢٣/٢٠٧ أو أن خليفته انتخب سنة ٨٢٤/٢٠٨.

٥- خليف الإمامة من بعده الإمام عبدالمك بن حميد (٨٢٤/٢٠٨-٨٤٦/٢٢٦)، وتم تعيينه رسمياً من قبل العلماء. فهاشم بن غيلان في سيرة له أرسلها للإمام أوضح له بما يجب اتباعه نحو القدرة والمرجئة الذين استطاع دعائهم إيجاد اتباع لايدولوجياتهم في صحار وتوام (البريمي حالياً) فالعلماء اظهروا تخوفاً من العقائد الأخرى والازدهار الاقتصادي كان يتحتم إلى وجود

زعما القبائل ويجبون الإمام على اقتسام السلطة مما يترتب عليه تضارب تأثير العلماء عند عقدهم للإمامة ونفوذهم في السلطة، إضافة إلى أنه قد يؤدي إلى التحالف القبلي والتحزب بين القبائل. XIX فويلكنسون يعبر عن هذا الأمر بقوله: «لقد كانت السلطة اللامركزية لسلطة الإمامة أحد العوامل التي أدت إلى استمرار نشاط البناء القبلي وسط المجتمع المستقر في عمان والتي تشرح لماذا حرص القادة على البقاء في قراهم في اتصال مباشر مع مصدر قوتهم. ففاعلية هذه التركيبة في المجتمع القائم على هذه المشكلة هو مواجهة تطور سلطة إقطاعية داخل القرى». XX وفي هذا السياق يجب أن نذكر للتوضيح المحددات السياسية بعد عقد إمامة محمد بن أبي عفان فالهيكल التقليدي لنظام الإمامة في عمان قد وزع على عدة سلطات مختلفة أشبه ما يكون تصوره على النحو التالي: السلطة التنفيذية والتي تتمثل في الإمام، والسلطة التشريعية وهي ممثلة في علماء الدين، والسلطة العسكرية والتي ينتمي إليها الشراة.

٤- فهد سنتين تقريبا قام موسى بن أبي جابر عاقد الإمامة بتنجية محمد بن أبي عفان من منصبه، فمُنشوره السياسي بين أسباب التنحية بسبب التشدد المفرط من أبي عفان بل وصف بالجبار. فأبو المؤثر يفسر الأحداث بقوله أن العلماء الذين انتخبوا محمد بن أبي عفان كانوا هم أنفسهم الذين عملوا على تنحيته، وذلك أن موسى بن أبي جابر حين أعفى محمد بن عبدالله بن أبي عفان من الإمامة كان قد أعطى ولاءه في الوقت نفسه للوارث بن كعب (٧٩٦/١٧٩-٨٠٨/١٩٢)، وقد يكون كذلك أن محمد بن أبي عفان نهي من منصب الإمامة لأنه كان من الشراة الذين تدربوا في البصرة ولم يكن عُمانياً أي أنه كان من العُمانيين البعيد الذين هاجروا إلى البصرة. XXI

إضافة على ما سبق، يبرر أبو الحسن اليسوي يبرر هذه النتيجة السياسية غير المسبوق في العمل السياسي الإباضي من قبل، بأن سبب التنحية من منصب الإمامة أحد اثنين: هو إما أن يكون العلماء استخدموا ابن أبي عفان كإمام دفاع حتى تضع الحرب أوزارها أو إما أنه كان قائداً للجنود. لكن أكبر اللجج التي حققها العلماء على الصعيد الثقافي والسياسي والاقتصادي لعمان هو تحويل العاصمة من صحار إلى نزوى التي عُرفت بعد ذلك بـ «بيضة الإسلام» لكي يحافظوا على أمن عاصمة

مروية التعامل. لكن هذا التلميح يرجع بشكل أساسي لازدهار المدن الغمانية التي أصبحت عامل جذب للمذاهب الإسلامية ومأوى للاجئين الدينيين والسياسيين سواء كانوا إباضيين أو آخرين، وفي ذات الوقت مثلت الدولة مكان منعة لأن تكون مصدر حماية لهم، وتوافقت الدولة الغمانية إلى الاستقلال الشبه التام مع الجيش المتكامل والقوة البحرية المنفردة. كذلك صاحبها وصول عائلة محبوب بن الرحيل (شيخ إباضية البصرة) إلى عمان وأصبح ابنه قاضيا على صحار وخلفه ابنه من بعده وتصارفوا مع عائلة موسى بن علي، حينها بدأت تطورات الأمور بإبراز العائلات العلمية لتتولى مراكز قوى في السلطة وذات نفوذ ومؤثرة على الجو السياسي الغماني. لكن تطور علاقة الأئمة والعلماء في السلطة سجلتها سيرة موسى بن علي حين اتفق العلماء على عزل الإمام عبد الملك بن حميد من منصبه بسبب كبر سنه الذي جعله عاجزا عن السيطرة على شؤون البلاد. ويضيف أبو قحطان في سيرته أن عجزه كان بفقدان عقله لكبر سنه. هذه الحادثة بينت عن سلطة العلماء التي تمتعوا بها وكيفية التعامل مع الأدعاءات الشرعية ضد ذوي السلطة في إبقاء الإمام أو عزله. لقد كان حدة النقاش بينهم هو كيفية إبعاد المبررات لعزل الإمام من السلطة، لكن بروز موسى بن علي المضاد لهم — كأحد رجال أهل الحل والعقد — اقترح عليهم بالسيطرة على الجيش وإدارة البلاد بدلا من عزل الإمام.

٦- في توالي الإمامة خلف من بعده الإمام المهنا بن جيفر (٢٢٦/٨٤١-٢٣٧/٨٥١)، تميزت شخصيته عن سابقيه من الأئمة أنه كان إمام وعالم دين فالأئمة السابقون انتخبوا كسياسيين، وهذا يمكن تتبعه بوضوح من سيرته إلى معاذ بن حرب (ينسبها البعض على أن كتابها كان موسى بن علي) التي ناقش فيها قضايا الشرعية والفقهية والعقائدية. كان توجهه إلى إعادة هيكلة إدارة الإمامة وإعادة تشكيل للقوة العسكرية في البلاد حيث استبدل ميليشيا الشراة بجيش نظامي موالي للإمام: ثلاثمائة مركب وما بين ألف وثلاثمائة إلى تسعة آلاف من الخيل والجمال وعشرة آلاف العسكر، كذلك دعم الجيش بأقليات عرقية البعض منها كان من الهند أو من المناطق التي خضعت لنفوذ الإمام XXV، مما قوى دعامة السلطة التنفيذية، وهذا الإجراء كان تغييرا في الأيديولوجية

الإباضية التي ترى أن الجيش ما هو إلا أداة فمع يحل ما إن تنتهي من مهامه حيث أن المتبع هو «الشعب المحارب» إذا ما دعت الحاجة. وبسبب هذه الإجراءات الدستورية كان بعض العلماء غير راضين عنه قرروا عزله وتولى زمام الأمور موسى بن علي أكثر العلماء نفوذا — رئيس أهل الحل والعقد — قال له الإمام المهنا: يا أبا علي والله لنن أطلع أهل عمان على ما يريدون لأقام معهم إمام سنة واحدة، ولجعل لكل حين إمام ويولون غيره، أرجع إلى موضعت فما أذنت لك في الوصول ولا استأذنتني، ولا تقم بعد هذا القول». فالإمام يتخضع كأنه اتخذ الحجابة في مجلسه فمفتحه ورئيس أهل الحل والعقد لا بد له من الإذن المسبق. يذكر أبو قحطان في سيرته أن محمد بن محبوب ويشير بن المنذر عثرا على ما ينكر في إمامة المهنا، ولكنهم لم يظهروا ذلك، ففعل ذلك بحسب ما يشير السالمي أن المهنا اتخذ أجرات (التشبه) الملك، «لا يتكلم أحد في مجلسه... ولا يقوم أحد من أعوانه ما دام هو قاعدا حتى ينهض... ولا يدخل أحد من العسكر ممن يأخذ النفقة إلا بالسلاح».

فالإمامة الأولى بعمان كانت في عصرها الذهبي وانتهت مع نهاية إمامة الصلت بن مالك الخروصي (٢٣٧/٨٥١-٢٧٢/٨٨٦). فالتشريع الإسلامي لا يوجد حلا لمعضلة عجز الإمام وطلعه في السن؛ فيما إذا كان جائزا عزله من منصبه أم لا؟ وهذا الموضوع شبيه بنفس الموقف من الخليفة عثمان بن عفان، فالغمانيون يواجهون الموقف نفسه

من الأفضل لنا الاسترجاع قليلا لمراجعة الخطوط السابقة في بحثنا عن تراجيديا هذه العلاقة وتطوراتها. فمن مواد السير، وعلى ما رأينا من الافتراضات السابقة فإن هذه العلاقة تبين لنا أولا أن كل أئمة عمان في فترة الإمامة الأولى معرضون للعزل من منصب الإمامة ابتداء من الجلندي بن مسعود حتى آخر الأئمة سوى كان راشد بن النظر أو عزاز بن تميم. المستثنى من هذه القائمة في طوال استمرارية الإمامة هما الوارث بن كعب وغسان بن عبد الله. لقد مارس العلماء ضغوطا كمؤسسة سياسية محاولة أن تكون الممسكة بزمام أمور الدولة. كذلك كان الاتجاه السياسي نحو التعامل مع الأقالييم الغمانية حيث التباين بين كلا الاتجاهين فكانت سياسة العلماء تتجه نحو اللامركزية لأجل السيطرة على الزعامات المتنازعة لكن ما أن قويت سلطة الأئمة ابتداء من الإمام غسان بن

عبدالله وبشكل مكثف في زمن المهنا بن جعفر اتجهت سياسة الأئمة نحو السياسة المركزية لسيطرة على الأقاليم العُمانية.

٧- قبل إنهاء هذا الفصل علينا من الواجب توضيح مكانة الشراة أو السلطة العسكرية في البلاد فكما سبق أن ذكرنا إن إباضية البصرة أرسلوا مجموعة من الشراة إلى عمان للنهوض بإمامة الجلندي بن مسعود، لكن ازدياد نفوذهم برز خلال فترة الفراغ السياسي التي تلت انهيار إمامة الجلندي حيث بدأ شباب القبائل العُمانية المتحمس بالعمل التطوعي للانضمام في عمل الشراة، دعوا من بعد ذلك في استلام محمد بن أبي عفان للإمامة، فاصبح نظام الشراة ذا تنظيم خاص مدعّم بهؤلاء الشباب المتطوعين والملمين بالأيديولوجية الإباضية. فسيارة أبي الحواري تصف لنا أحداث وتصرفات سعيد بن زياد رئيس الشراة خلال إمامة محمد بن أبي عفان، حيث أحرق الممتلكات الخاصة بالقبائل المعارضة. فكانت الإشكالية بين علماء البصرة وعمان على سلوكيات سعيد بن زياد المنتهجة بين مؤيد ومعارض لها، فيما يبدو أن العُمانيين مؤيدون له بينما قادة البصرة معارضون لسلوكياته. واستنادا إلى ابن بركة في ما ذكره عن هذا الحدث أن سعيد بن زياد سرعان ما أبعد ونفي إلى البحرين لكنه استدعي فيما بعد بأمر من الإمام غسان بن عبدالله للقيام بمهام الشراة وشؤون العسكر ثانية. وعليه من مراجعتنا لما سبق فما من شك أن الإمام محمد بن أبي عفان كان من الشراة وعزل بسبب تصرفاته وسلوكه المتشدد مما جعله عرضة للاستخدام بزعماء القبائل، وخوفا من استئثاره الانشقاقات أجمع العلماء على تخليته من منصبه. فنظام الشراة، على أية حال قد مضى في ازدياد نفوذه وتنظيمه إلى أبعد مما يتعارف عليه في الجيش غير النظامي أو التطوعي أو القيام بمهام الحسبة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فهو قد ثار على المقومات الأساسية للجيش التطوعي بصورة تامة ليبدو كقوة في هيكل سلطة الإمامة. حيث واجه الأئمة الأوائل مشكلة عويصة في الصدام على السلطة مما كان يفرض عليهم وجوب إعادة الهيكلة لنظام الشراة. فقد تجاهل الشراة أوامر الإمام الوارث بن كعب في إعطاء الأمان للقائد العباسي عيسى بن جعفر، فاقترحوا سجن صحار وقتلوا القائد العباسي في عام (١٨٩/٨٠٥) الذي كان من ذوي القرابة لهارون الرشيد.

فبعد هزيمة الجيش العباسي الذي أرسل إلى عمان اصبح من الضروري السيطرة على الشراة ليكونوا تحت سلطة الدولة؛ فخلال إمامة غسان بن عبدالله هاجم الشراة الصقر بن محمد بن زائدة الجلنداني بالرغم من انه كان تحت حماية والي سمائل، فأبوا الوضاح وقاضيه موسى بن علي كانا غير قادرين لا على حمايته ولا على إيقافهم لأنهما كانا خائفين من الشراة. تعتبر سيرة منير بن النير للإمام غسان بن عبدالله من أهم الوثائق التي تصف الشراة الأوائل حيث يقول:

«قد احتمت أراؤهم في قوة الحق وأحكام أمور الدين على ما تبين من الشراة إلى ثلاثمائة إلى أربعمائة قائد من أهل الفضل والرحى والبصيرة والثقة والعرفه والعلم والفقه والحزم والقوة، له على كل عشرة من أصحابه مؤيد من أهل الفقه يعلمهم الدين ويؤيدهم على المعروف ويسدهم عن الزيغ» ثم يصف تحولهم من بعد ذلك بقوله «نزل بأقوام تسعوا بدهم بالإسلام فاعتقدوا الشرى في غير صدق أمهله، فركنوا إلى الدنيا ومال بهم الهوى إلى باطلها، ورضوا بالحياة الدنيا من الآخرة. قال الله (فما متاع الحياة الدنيا في الآخرة إلا قليل). فباعوا الكثير الباقي بالقليل الفاني، وصغر الدين في أعينهم وهان عليهم فأهانهم الله وأنزل بهم العزى والبسهم شيعا وأذاق بعضهم بأس يعض».

فالفقرة أعلاه توضح المتغيرات مع مرور الوقت في نظام الشراة وكيف أن هذه الانتقادات مقيمة للتحويلات السياسية في عمان. كما إننا لا نستطيع النكران أن الشراة كانوا من دعامة العمل الثوري في استقلالية عمان عن القوى الخارجية. لكن في هذا الصدد فإن الوصف السابق يوثق لنا مدى تأثير الشراة على سلطة الإمام ووصفا للتحويلات السلوكية مؤدية لظهور المصعبيات القبلية والميولات الشخصية في هذا الهيكل العسكري. فمحاولات الإمام المهنا للقضاء على هذا النظام واستحداث الجيش النظامي لم تستمر كثيرا فالحزم أفلت من بعده حتى اصبح الشراة من القوة متمكنين لعزل الإمام نفسه. فقد أحدثوا اضطرابا في أواخر إمامة عبدالمك بن حميد ثم أنهم شاركوا من بعد في عزل الإمام الصلت بن مالك. فالإمام الصلت بن مالك يصف هذه الأحداث في سيرة وجهها لصديقه محمد بن سنجة انه كان يأمر الشراة وكل من له علاقة بالأمر مثل الجنود للقتال ولكنهم رفضوا، وبعد ذلك

أمرهم بالتقدم ولكنهم تخلفوا، مما أدى إلى ضعف في الانضباط إلى حد أن الصلت أصبح خائفاً احتمال تفجر العنف بين الجنود وبين الناس؛ مؤدية للحرب وسفك الدماء. ويضيف في سرده للحدث إن هذا هو السبب الذي أدى به إلى الانتقال من بيت الإمامة إلى منزل ابنه شاذان دون أن يترك الإمامة

ففرضية وليكنسون عن الشراة «القوة العسكرية للإمام» اقرب إلى الصحة فتستظهره إلى أن العلاقة بين الإمام ومجتمعه أو الحاكم والمحكوم أشبه ما تكون بعقد إلهي مبني على أساس الدعم المتبادل، وإن من واجب المسلمين طاعة قادتهم حين الدعوة إلى القتال لأن القوة العسكرية تكون في المجتمع تحت أمرة الإمام، فليس من الواجب أن يكون له جيش نظامي أو بالفعل إن الأخرى أن يقال ليس مسموحاً له أن يكون لديه. فمفهوم الجيش تميز بتعريف خاص بين العثمانيين والأيديولوجية الإباضية مهريين ذلك حتى لا يكون للحاكم استبدادية بالأمر والغلبة من الطاعة المباشرة وإخضاع الشعب عن طريق الجند.

٨- دخلت عمان في عام ٢٧٢٢/٨٨٥: فترة الصراعات الدينية والسياسية التي كانت سبباً لانتهاء الإمامة بعد الاختلافات الواسعة بين رجال الدولة والعلماء فيما إذا كان الإمام الصلت خلع، أو أقيل، أو استقال من الإمامة لكن عرض الآراء والأسباب المؤدية لانتهاء الإمامة بشكلها الإجمالي يعرضها أبو قحطان في سيرته «كبر ونشأ» في هذه الدولة شباب وناس يتخشعون من غير ورع، يظهرون الدين ويبتلون حب الدنيا ويأكلون الدنيا بالدين». فهذه الصراعات زحفت لتخل بالتركيبة السكانية والاجتماعية في البلاد من خلال الانشقاقات والعصبية القبلية التي ارتبطت بهذه المتغيرات السياسية، فمن خلافات حول تنصيب الإمام، إلى إنشقاقات قبلية، ثم من بعد ذلك إلى قضايا عقائدية، ومن ثم إلى خمس حروب أهلية كبرى. ومن حينها عاضدت القبائل النزارية الدولة العباسية بقيادة واليهم على البحرين محمد بن نور (بور، أو ثور)، إلى أن انتهت بإسقاط الدولة العثمانية بأيدي العثمانيين أنفسهم، كلا الأمرين الحروب الأهلية والإمامة انتهيا بمقتل الإمام عزان بن تميم في ٢٨٠/٨٨٥.

في خضم هذه الحوادث والصراعات المتوالية وجد العلماء (السلطة التشريعية) أنفسهم يفقدون السيطرة وينزجؤون في الصراعات القبلية بدون وعي أو إدراك وهكذا كانت

العلاقة السياسية أخذت في التحول لتبرم بين العلماء وقادة القبائل نحو التحالفات بين الطرفين . فالفضل بن الحواري الذي يعد من كبار العلماء كان مؤيداً بقبائل الحدان والقبائل القاطنة بشمال عمان. ومن ثم فالفضل كان منصّباً لإمامة عبدالله بن الحواري ضد موسى بن موسى بعد خلع راشد بن النضر، أما من حيث المبدأ فإن سياسة موسى بن موسى بعد خلع راشد بن النضر لم تتقبل من كلا الطرفين لا من الإمام راشد بن النضر ولا من الإمام عزان بن تميم وكانت نتيجة للسقوط. فالحروب الأهلية انتهت بمقتل كبار العلماء موسى بن موسى والفضل بن الحواري.

٩- فاضطرابات هذه الفترة في حقيقة التأمل تعكس عن الصراع الدائر بين العلماء والأئمة وإن كانت الحقيقة سابقة إن الأئمة خلال تلك الفترة بشكل أو بآخر في صدام بين آراء العلماء وزعماء القبائل. بالرغم من سلسلة أحداث الفتنة وما نجم عنها، إلا أن العلماء في وضعيتهم يظهرون انقساماً فيما بينهم في التنظير حول طبيعة وماهية الإمامة: فهي محور تنشعب حوله الآراء وتكثر فيه الاختلافات بين جميع الأيديولوجيات الإسلامية. فالاختلاف الذي نجم عن خلع الإمام الصلت بن مالك من منصب الإمامة، مما طرأ عنه انقسام حاد بين المدرسة النزوانية ذات المنهج الإصلاحية والمدرسة الرستاقية ذات الاتجاه المحافظ، فالمدرسة النزوانية سعت إلى إعادة تقييم القضايا التي أدت إلى التصدع والانحيار في دولة الإمامة عند نهاية القرن ٩/٣ بينما المدرسة الرستاقية سعت إلى تثبيت شرعية قبائل اليعمد من خلال إعلان البراءة ممن شارك في خلع الإمام الصلت بن مالك ٢٧٢/٨٨٥. أما أهم التسجيلات المعاصرة للمدرسة النزوانية لهذه الأحداث يمكن ملاحظتها في سيرة الأزهر بن محمد بن جعفر والملاحظات المعاصرة لها في سيرة أبي عبدالله محمد بن روح الكندي وأوضاعها سيرة أبو عبدالله نبهان بن عثمان الذي كان أحد المقريظين لإمامة أبي القاسم سعيد بن عبدالله الرجولي. لكن تطورات التنظير الأيديولوجي تيلور بوضوح مع الطبقة الثالثة لكلا المدرستين ليصبح ذا طابع دوغمائي مع أبي عبدالله محمد بن بركه وتلميذه أبي الحسن البسيوي ممثلي المدرسة الرستاقية، وأبي سعيد الكدسي ممثل المدرسة النزوانية، فهم بالنسبة للتشريع الفقهي يعدون من

الركائز الأصولية لمدرسة المشاركة الإباضية.

١٠- فالأصطخري وابن حوقل يذكran الحوادث التي تلت انهيار دولة الإمامة العُمانية على يد العباسيين بأن الشراة العُمانيين زحفوا إلى نحو جبال داخلية عمان حيث استطاعوا إعادة نصب أئمّتهم في نزوى. فمغزى العلماء تمثل بمنظور الحفاظ والبقاء على الأيدولوجي الإمامة لأجل النهوض بالفكر العقدي الإباضي ولذا كانوا على استعداد للقيام بمهام التجديد والتوسع للخروج من النطاق الدوغمائي والجدل الكلامي إلى السياسة المرنّة. حيث الاتجاه البرجماتي لتحويل الإمامة من الظهور إلى ما يسمى بإمامة الدفاع. وكان القاسم المشترك بين كلا المدرستين التوجّد للعمل بكل الوسائل لإخراج القوى الخارجية غير العُمانية وإنهاض الإمامة. فأبو الحواري في سيرته يذكر بأن العُمانيين ما أن خرج محمد بن نور من البلاد حتى ثاروا من جديد بالداخل واستطاعوا قتل واليه أو القائم بأمره وكان يدعى بحيرة، وعليه فإن أبا قحطان وأبا عبدالله محمد بن روح يعرضان قائمه مهمة بالأئمة الذين توالوا من بعد خلال الأربعين سنة التي تلت انهيار الإمامة الأولى بعمان. فالعلماء عقدوا الإمامة لراشد بن النضر مرتين، عزان بن تميم، الصلت بن القاسم الخروسي مرتين، الحواري بن عبدالله، عبدالله بن محمد الحداني المعروف بأبي سعيد القرطبي، ثم جاء من بعد ذلك محمد بن الحسن الخروسي الذي عقدت له الإمامة عام ٨٩٣/٢٨٠ لكن سرعان ما عزل من الإمامة ثم تعاقب من بعده الحواري بن مطرف الحداني مرتين، عمر بن محمد بن مطرف الحداني، محمد بن يزيد، الحكم بن المعلاء مرتين، عزان الهزبي. بالرغم من أهمية هذه القائمة إلا إنها لم تكن متسلسلة تاريخيا ولكن محمد بن روح يطلق بقوله «إن العُمانيين عقدوا الإمامة على ثمانية أئمة من بعد محمد بن الحسن البعض كانوا على الشراة والبعض الآخر كانوا على الدفاع».

فأبو المؤثر في هذا السياق يوضح انه لا يدرى ما إذا كان هؤلاء الأئمة المذكورون في المقطع السابق لا يعدون أئمة عدول أم لا، ولا نحن لدينا أي دليل ما إذا كانت إماماهم قد دعمت من أي المدرستين النزوانية أو الرستاقية، لكن في ما يبدو لي انهم كانوا مدعّمين من قبل المدرسة النزوانية أكثر من المدرسة الرستاقية، بسبب أن أكثر السير المصدرة من المدرسة الرستاقية إما تتجاهلهم

أو تجرح في تركية البعض منهم. ولذا أبو المؤثر في سيرته إلى محمد بن جعفر ساءله لماذا أذن للإمام عزان بن الهزبر أن يكون عنده الأمر ما إذا رغب في الجهاد أو القعود، فيما انه إمام شاري يجب عليه أن لا يدخل في القتال. من انعكاسات هذه الأحداث خلال الفترة المضطربة في بداية القرن ٩/٣ كان الحدث المفاجئ في الإمامة ان الإمام عبدالله بن محمد الحداني (أبو سعيد القرطبي) انتسب للقرامطة وكان سببا لخلع من قبل العلماء واضطراب في وضعية الإمامة لإيجاد صيغة التوازن في محيط القوى المتداخلة في الإقليم آنذاك. كما أن راشد بن النضر عمل في جبي الزكاة عن مدينة الرستاق للعباسيين أو القرامطة بحسب ما ينتقده أبو المؤثر في سلوكياته بعد عزله من الإمامة.

١١- في عام ٩٣٩/٣٢٠ توحّد العُمانيون بقيادة الإمام أبي القاسم سعيد بن عبدالله المدعّم من كلا المدرستين اللتين توحّدتا خلال فترة حكمه. طبيعياً في هذا الأمر أن أعيان الإمامة باتفاق العلماء واتحادهم مع زعماء القبائل خفف من حدة التشدد المتبنّاة من المدرسة الرستاقية لتخفيف من أثارها، وأوجدوا توحدا عمليا وليس نظريا؛ وكلا الطرفين محتفظا بأرائه، مما أعلى من شأن الإمام أبي القاسم برغم أن فترته لم يكن منها في التنظيمات الإدارية أو التوسعات الإقليمية لكن أهميته إعادة روح المقاومة الممزوج بروح العقيدة الدينية.

يلاحظ من جملة الكتابات والتدوينات في هذه الفترة أن العلماء طوروا استخدام مفهوم (الجبابرة) أو حاكم الجور لوصف القوى الخارجية غير العُمانية، وإطلاقه بلا شك كان ذا مغزى محاولين إضعاف شعبيتها في عدم تقبل العُمانيين لسلطانها وليشكلوا من مقاومتهم ضدها كعرقية إقليمية، حيث مثل العلماء كحصر من خلف ايدولوجية الإمامة لتوحيد العُمانيين خلال هذه الفترة بأكملها، فأبو المؤثر يبرز المثال على ذلك بأن اصدر أوامره بحرق بيوت الذين يتعاونون مع القرامطة ويرر على ذلك حين سلّ قال حتى لا يعودوا إليها ثانية.

على ما سبق تفحصه من كتابات السير فإن أبا الحسن البسويي دُوّن عن التصادم المتنازل في دعم الأئمة من كلا المدرستين وذلك في فتاوه عن الإمام حفص بن راشد وحربه مع القائد البويهي المطهر بن عبدالله عندما عقدت عليه الإمامة للمرة الثانية. فالسالمي يخلّص من فحوى

خطاب اليسوي في هذا الشأن على ان الإمام ربما كانت لديه مشاحنات مع المدرسة الرستاقية بسبب منهجهم الدوغمائي المتشدد حول راشد بن النضر وموسى بن موسى، وعلى ما نهجه والده في إخراج منشوره الشهير في محاولته سد الخلاف القائم، إذا كانت خلاصة السالمي تعبر عن حقيقة الأمر بدقة فإن سلطة الإمام لازالت تعاني لفرعية شرعيتها من قبل العلماء وتقبل الناس إليها بمدى دعم العلماء إليها

١٢- في عام ٤٠٧ / ١٠١٦ استطاع العُمانيون إحياء إمامة الظهور بالرغم من المقارنة غير المتوازنة بين الإمامة الأولى والثانية من حيث عدم قدرة الإمامة الثانية إعادة القوة الإقليمية لعمان والنفوذ البحري، اللذين تميزتا به الإمامة الأولى. لكن جوهرية دور العلماء جعل منهم يدركون بوعي إلى مطلب الدولة البرجماتية بوجوب إقامة تعاون مرّن مع زعماء القبائل لأجل الحفاظ على إيديولوجيتهم، فال مقاومة الشعبية لا يمكن لها أن تستمر بدون التعاون هؤلاء الزعماء، ولو كان هؤلاء الزعماء والشيوخ ممن ارتكب الكبائر، فأبو عيسى السري في سيرته يبرر هذا العمل بقوله إن الإمامة في حاجة إلى من يقوم بها ممن حاز القوة والزعامة والمال ولو كان ارتكب إثما كبيرا فعلى العلماء ان يأتيوا ممن اختاروه لمنصب الإمامة ويسألوه التوبة فإن تاب عقدت عليه الإمامة، ويبرهن أبو عيسى بالمثال على هذا من خلال عرضه كبره نصب العلماء الإمام الخليل بن شاذان، فهذه السياسة البرجماتية خلقت تطورا في التفكير السياسي العُماني، ومن جانب آخر دعت الضرورة تطوير إيديولوجية الإمامة، فهذا المنهج هو بمثابة معرفة التركيبية الاجتماعية العُمانية وعلاقة القوة الداخلية بالأيديولوجية الدينية المتحركة فيها، فمن هذا المنحنى كان كلا الطرفين الزعامات القبلية المسيطرة والقرى الدينية في حاجة إلى إيجاد صيغة كيفية القيام بشؤون البلاد وأعباء السلطة. فمن حيث الرؤية الأولى في دراسة السير المعروضة وكتاباتنا الأدبية خلال هذه المرحلة في فترة الإمامة، تبرز لنا محاولات العلماء في إعادة صياغة مهمة القيام بمسؤولية الإمامة وسياساتها لتكون مقننه بمنظور أيديولوجي وتشريع عقدي شرعي لفهم الخطوات والتدخلات السياسية السريعة. وهذه الكتابات المتنايعة في السير، نحو «في التوحيد والإمامة كيف هي» لأبي

عيسى السري، في الفرق بين الإمام العالم وغير العالم، وسكتاب الإمامة، ولكن ارقاما أفضلها ويلاحظ في كتاب المصنف لأبي بكر الكندي فالقائمة السابقة من الأعمال لا يستطيع نكران مؤلفيها أنهم كانوا من المدرسة الرستاقية أو من ذوي الميول إليها، الذين أصبحت كتاباتهم ومصنفاتهم الأكثر تأثيرا وشهرة في الوسط الاجتماعي والشعبي، فالتقصي لهذه المواد يتبين لنا أن الشرعية السياسية في وجودية الإمام من بعد إمامة راشد بن سعيد اليمحدي أن لا بد من تركيبتها من قبل العلماء الذين تثبتوا للقيام بمهام الحاكمية المشرعة للبلاد، ولتوضيح إمام العدل من إمام الجور.

فالعلاقة بين الأئمة والعلماء في الفترة اللاحقة للإمامة الثانية تبرز لنا الخل والاضطرابات المتعمقة في هذه العلاقة، ولتدل على هذا يمكن إيجادها بالأمثلة :-

١- ففي سيرة الإمام راشد بن علي التي كانت أشبه بمنشور سياسي عام يحمل الخطاب الرسمي للإمام بالهراة من أعمال وأخلاقية قاضي الدولة نجاد بن موسى، حيث ضُمن المنشور تصديق العلماء بقبول توبة الإمام مع التصديق على الهراة من القاضي.

٢- فالحدث المبرهن أعلاه يمكن أن يوضح العلاقة الغير مستقرة بين العلماء أنفسهم ذوي النفوذ في الإمامة والحكم، والانقسام الذي تولد عنه معارضة للإمام. فالسالمي معلقا لهذا الحدث بقوله: «الرستاقية فتصاعد التصادم بين العلماء نجم عنه تقسيما مستحدثا بين العلماء»- علماء الجوف في الداخل الذين يحاولون تقديم من يرونه إماما لهم، والعلماء الآخرون الذين توجحدوا مع الإمام راشد بن علي. مما أدى أخيرا إلى محاربة الإمام لموسى بن نجاد الذي قتل في عام ٤٩٦/١١١٩. لقد كانت هذه التناحرات في الأحداث أظهرت قتل عالم دين من ذوي المكانة والقاتل هو الإمام، مذكرة بأحداث الفتن الكبرى الواقعة عام ٢٧٥-٢٨٠هـ.

٣- تظهر تحليلات السُير لهذه الفترة بوجود الأئمة المتعددين في المصير الواحد الحاكمين لأقاليم مختلفة داخل القطر. فأبو الحسن اليسوي يناقش هذا الموضوع المستحدث من إذا كان هنالك إمامان في مصر واحد مثالا بذلك عن إمام يتوأم والآخر بصحار. فالمنظور الإباضي للدولة التي كان يوجب بوجود إمام واحد في المصير بدأ في التغير ويأخذ في الحسبان الوضع السياسي المستجد.

اليحمد) هذا الحدث كان سببا للانشقاق بين قوى الإمامة والمدرسة (الحزب الداعم) وما بين زعماء القبائل فويلكنسون والبلاشي يجعلان الظن أن محمد بن مالك بن شاذان كان إماما أو أنه هو نفسه محمد بن أبي غسان ومن المحتمل أنه كان آخر الأئمة في تلك الفترة. فإذا كان تلميح هذين المؤرخين صحيحا فمن الصعب قبول علينا الصحيح وهو أن الإمامين تحاربا وقتل أحدهما الآخر.

فالصورة الموضحة لهذه التراجيديا السياسية أن عمان كانت تقع في مأزق الاضطرابات السياسية مُرَجَّة بها في نظام إقطاعي متحكم به من قبل الأئمة وزعماء القبائل في حين كانت الإمامة العُمانية الثانية تشرف على الانتهاء.

ربما أن الأنسب الوقوف هنا قليلا لمراجعة ما سبق طرحه خصوصا وقد جاء ملونا بجملة من الافتراضات. يمكننا هنا أن نستخلص من هذه الصراعات بين الأئمة والعلماء بنقاط: أولا من الصراع بين راشد بن علي ونباح بن موسى وثانها الحرب بين أبي المعالي موسى بن نجاد ومحمد بن مالك؛ حيث كانت قبائل اليحمد تحاول التوحد فيما بينها تحت بني خروص فيما يشبه التحالف لتكوين حاكمية الدولة من نطاق التزعم القبلي فيما كانت قبائل العتيق تبرز لتأخذ مكانة التسيّد في خلال هذه التحالفات. فالتغيرات تبرز لنا بوضوح التحولات السياسية للزعامة القبلية من اليحمد إلى أزد العتيق بارزة في القيادة النبهانية، لقد كانت هذه التراجيديا بمثابة الصورة التي تفسر لنا عن مرحلة سابقة في التغير من حيث أن انتهت بانتزاع القيادة من قبل عن الجلندانيين. لقد كان مشهدا مهما في تصور التحولات القيادية لزعامة القبيلة منذ وصول مالك بن فهم وكيفية انضواء القبائل تحت زعامته وثم من بعد لبني الجلندي. أما بالنسبة للنبهانة فما من دليل حتى الآن يمكن الاعتماد عليه أو اتخاذه برهانا ودليلا يتبنى ليوضح نشوء هذه الدولة لكن الافتراضات الأولية تفسر بأن ظهورها بدء مع نشوء النظام الإقطاعي في المنتصف الثاني للقرن الخامس / الحادي عشر وتطورت تدريجيا بجذب القبائل إلى تحالفات نحو الزعامة الحاكمة.

في الخمسة قرون التي تلت: تسيد النبهانة كزعامة مطلقة للحكم في البلاد، وإن كان علينا أن نعي الحقيقة أن النبهانية عند نشوء دولتهم كانوا عائلات وسلالات متعددة تحكم عُمان. وهذا التشويش في المعلومات يرجع سببه إلى

٣- عقد الإمامة كان معتدلا إلى حد كبير على المدرسة المنتسب إليها، فاستعراض السير تبين لنا هذا التأثير الواقع بين الفصول الممارسة على الواقع السياسي آنذاك والمثال على ذلك أبو الحسن البسوي في سيرته عن حفص بن راشد، وكذلك سيرة أبي بكر أحمد بن عمر المنحي. أما المثال الثالث والأوضح فهو الذي دونته لنا السير لمتأخري المدرستين بين الشيخ أحمد بن محمد بن صالح النزواني وتلميذه أبي بكر الكندي حين رفض أهل سعال من نزوى الاعتراف بشرعية الإمام (المنتسب للمدرسة الرستاقية) محمد بن أبي غسان، فقد كان كلاهما متباينين كل منفردا بأرائه: فالشيخ ذو ميول إلى المدرسة النزوانية بينما تلميذه كان من أعمدة المدرسة الرستاقية المتأخرة. والزيادة على هذه الأمثلة فهو الدعم الداخلي من أهل عطفان في الباطنة للإمام في تحركه ضد الثائرين. فمن الأجدر في خلال هذا العرض الإشارة إلى التفاعلات في هذه العلاقة بين كلا الطرفين فالميزة خلال هذه الفترة ظهور بعض كبار العلماء ممن تبوأ الزعامة القبلية أو مساندين بزعماء القبائل وكان لهم نفوذ في البناء العام للإمامة. فمداورة العلماء ذوي الزعامة القبلية تواجه متطلبات أكثر صعوبة للإمامة وسلطتها، لقدرة الزعامة الدينية -القبيلة- في جلب التحالفات القبلية وانضوائها تحت قيادتها.

فعلى سبيل المثال كعائلة نجاد بن موسى وأحفاد الإمام الصلت بن مالك (المعروفين بـ«الصلوت» وتزعموا على قبائل اليحمد)، أصبح لها الغلبة في الزعامات الدينية - القبيلة آنذاك. كذلك إذا بقفنا في السير لوجدنا التطورات السياسية تداخلت بين الزعامات القبلية والمدارس الدينية (الرستاقية والنزوانية). فتتصّب الإمام لابد من موافقة القوى المسيطرة ذات النفوذ (علماء الدين - زعماء القبائل - الشراة). على كل حال هذه الفترة إن تصرفات الإمام راشد بن علي كانت مؤدية إلى انشقاق داخلي في المدرسة الرستاقية وفي نفس الفترة كان يوجد إمام آخر مُصنّبا بحسب الافتراضات التاريخية، وتقييم الفترة يتّضح الاحتمال الراجح أنه كان الإمام محمد بن أبي غسان الذي كان هو نفسه معاصرا للإمام محمد بن خنيش.

هذه الأحداث كانت آخر مطافها في هذه الصدامات عند آخر فتراتها في عام ١١٨٢/٥٧٩ بين الإمام موسى بن أبي المعالي ومحمد بن مالك بن شاذان (الذي كان قائد

الفجوة التاريخية المضطربة في تفصي الحقائق عن هذه الدولة تمتد إلى ما يقارب ٢٥٠ عاما من حيث ضعف الأدلة المستند إليها في شرح كيفية حكمهم لعمان أو بمعنى بأية صورة كانوا يحكمون عمان. لكن الفترة النهائية لها من الميزة الموضوعية في نهج مستجد من العلاقة بين السلطة الدينية (التشريعية) والسلطة الحاكمة (التنفيذية) بين علماء الدين وذوي السلطة ، فقد واجه العلماء عائلة حاكمة ذات السمة الإباضية والجذور العربية العُمانية، لقد كانت هذه المواجهة الصعبة للعلماء لم يواجهها لقرون عدة منذ الجندانيين.

مدينا لقد واجه العلماء إمارات عُمانية عدة لكن جميعها لم يكن ليدعي بسط النفوذ الكامل أو السيادة التامة على البلاد، وحتى اليعمد الذين برز من سلالتهم أمراء خصوصا من سلسلة الإمام الصلت بن مالك لم تخول إليهم بإنشاء مملكة تقوم على العائلة الحاكمة الوراثية الطابع فالنفوذ انحصر كأمرأ قطاعيين أو زعماء قبائل.

فالتفتع للتطورات التاريخية في عمان خلال هذه الفترة يسهل تشبيهاها بالحقبة التاريخية المشوشة (فمايلز يذكر عن فترة التحولات ما بين القرنين: فترة نهاية القرن ١٢/٧ وبداية القرن ١٣/٧: انه لم يجد خلال أربعين عاما أية إمامة خلال حكم النباهنة لكن على ما يبدو لنا انه ما يقارب القرنين ونصف لم يكن هنالك نهوض سياسي أو علمي من قبل أهل الحل والعقد لذلك كثيرا ما يشير المؤرخون إلى هذه الفترة بعصور الظلام العُمانية). فالمصادر التاريخية لا تظهر أية إمام ما بين ١٨٣٢/٥٧٩-١٤٠٦/٨٠٩ حين استطاع العلماء عقد الإمامة لمالك بن الحواري أو (الحواري بن مالك): اضافة الى ذلك انه من المتعسر تفصيل أبعاد السلطة وتنظيماتها الإدارية في الدولة النباهنة لكن الاحتمال الوارد بأن النباهنة كانوا يمارسون السلطة كنظام إقطاعي فمن حين لآخر نهج العلماء في عقد إمامات تحكم في داخلية عمان. فمن استقراء هذه الخلفية التاريخية نستطيع نوضح أوجهها من هذه العلاقة بين العلماء والدولة النباهنة، فتوجهات السير في مواضيعها تدون عن القضايا السياسية. فعلى سبيل المثال أبو محمد بن سليمان بن مفرج كبير العلماء وقاضي قضاة الإمام عمر بن الخطاب الخروصي اصدر سيرة (عبارة منشور) عام ١٨٨٧/ ١٤٨٢ بتأميم أموال عائلة النباهنة باعتبارهم جبابرة لأخذهم أموال الناس

قسرا. تبعت هذه الأحداث في عام ١٩١٧/١٥١١ بإصدار الإمام محمد بن إسماعيل منشورا بمصادرة أموال بني زبهان، وكانت الاعتبارات تشابه في مغزاها بل تعددت فيما بعد لتتضمن أموال الموالين لهم من بني رواحة حين أعانوا السلطان سليمان بن سليمان ومظفر بن سليمان في حربهم ضد الإمام سنة ١٥٠٣/٩٠٩ . فمحفوظات السير تضمنتنا معلومات مهمة ليس فقط عن علاقة العلماء بالسلطة بل تعدتها لتحفظ لنا العلاقة مع القبائل وزعمائها .

من محفوظات هذه الكتابات على سبيل المثال سيرة من بعض العلماء تدعم الإمام أبو الحسن خميس بن عامر ١٤٣٧/٨٣٩-١٤٤٣/٨٤٦ ضد بني الصلت الخروصيين. كذلك أحيانا تدون الإنشقاقات في مؤسسة العلماء أنفسهم كإبن مداد نشر سيرته التي حمل فيها على البراءة من الإمام محمد بن إسماعيل (١٥٠٠/٩٠٦-١٥٣٥/٩٤٢) وابنه من بعده بركات (١٥٣٥/٩٤٢) مما دعا بعض العلماء المعاصرين له أن ينقضوا هذه البراءة وما ورد منها مما كان تصدعا بين العلماء أنفسهم، احدث بعد ذلك انشقاقات فكل جماعة من العلماء تنشذ إلى عقد إمامة إمامهم، إلى أن انتهت بحرب قلعة بهلا بين الإمام بركات بن محمد بن إسماعيل والإمام عبدالله بن محمد بن القرن في عام ١٩٦٧/١٥٦٠.

لكن مع بداية القرن ١٩/١٧ بدأ معه الحقبة المستجدة في تاريخ عمان الحديث، بل ما يسمى التاريخ المعاصر لإقليم الخليج حيث بدأ التوحد بين القبائل من جديد يظهر في عمان كتفاعل وطني بعيد عن الاضطراب السياسي الذي ظل قرونا، حين عقدت مجموعة من العلماء اجتماعا في داخل عمان على تصويب الإمام ناصر بن مرشد اليعربي إماما ، حيث استطاعت المدرسة النزوانية أن تخطوور تدريجيا لتزدهر في مدينة الرستاق لتزليق المدرسة الرستاقية.

(الدراسة قدمت كورقة للمؤتمر السنوي للجمعية البريطانية للدراسات الشرق أوسطية، أنقرة، يوليو ٢٠١١)

الهوامش :

١ في هذا البحث يمكن الرجوع إلى:

of Islam (Cambridge, 1986).
Lapidus, Patricia Crone and Martin Hinds, God of Early Islamic Society
T S Callaghan: Religious authority in the first century
p. 363-365
UThe Separation of the state and Religion in the Development
in International Journal of Middle East Studies, v. 6 (1975).

١٢٢.١ نورالدين عبدالله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان، ١٢٢٠
 الخ السعدي ينسب هذا العمل للحليفة العباسي المتوكل المعاصر للإمام
 انظر التنبية والشراف، بتحقيق ج. دوجيه، ٣٥٥، لايدن ١٩٧٦

xxv Wilkinson, the origin of Oman state, Peterson, cUUs Odyssey: From Imamate to Sultanate cUOmancT P.2.

xxv نورالدين عبدالله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان، ١ : ١٥٠
 Wilkinson. The origins. P.77

نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٢٢٠
 Wilkinson, The Imamate Tradition of Oman p. 10

السير والوجبات، ١١٦٠
 Crone and Zimmerman The Epistle of B. Dhakw'n Appendices p.889

نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ١ : ١٠٠٧
 Wilkinson, The Imamate Tradition of Oman p.153 &159
 ibid p.151.1

السير والوجبات، ١١٧٠
 Wilkinson, The Early Sources of Omani History, p. 54

نور الدين السالمي تحفة الأعيان' الجلد بن مسعود (١٩٢)، محمد بن أبي
 عفان (١٠١١)، عبدالمالك بن حميد (١٠١٤)، المهنا بن جعفر (١٠١٥)،
 والصلب بن مالك (١٠١٥)؛ وأيضا إمامة راشد بن النظر وعزّاز بن نعيم
 Wilkinson The Origne p.54

أبو الحارثي السير والوجبات، ١٢٤١
 السالمي يهر ذلك أن الإمام غسان بن عبدالله لم يكن مَن إنكار على من
 قتله، وكانت تلك الأيام صدر الدولة وقوتها وجمعة العلماء، فيجمل سكوت
 الإمام أحد وجهين: إما أن يكون قد صنع أن صفرا بايع عليه واستوجب بذلك
 القتل، ماسر إلى بعض الشرائع أن يقتله، ولم تشهر به بقتله كي لا تكون
 عصبية، وإما أن يكون قد احتمل للقتال معه أن يكون قد قتله بحق علمه،
 كما احتملوا ذلك في قتل عيسى بن جعفر، وإما خوف موسى على نفسه لو
 أنكر. فلم يتحقق ذلك، وإنما هو نفس خوف وظن، لما رأى من الشدة في

الشرارة انظر تحفة الأعيان ١٢٤
 ابن حوقل، صورة الأرض، ٣٨، الأصبغري، المسالك والمعالم، ٢٦
 نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٢٦٦: ١: Sihan. Annals.p.23
 الإمام والسائد٢٦

السير والوجبات، ١٣٦٠
 نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٣١٢
 نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٣٢١
 نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٣٢٢

نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٣٣٦: السالمي ذكر ثلاثة أئمة في فترة
 الإمامة الثلاثة لم يكونوا معروفين وهم: عامر بن راشد بن الوليد الغروي
 الذي يبيع عام ١٠٨٢/٤٧٦ والثاني الإمام محمد بن غسان بن عبدالله
 الغروي الذي استمررت إمامته ثماني سنوات ونصف والثالث هو الخليل بن
 عبدالله بن عمر بن محمد بن الخليل بن شاذان
 البطاشي، الاتصاف، ١٣٩٠

See further about the Nabhani dynasty Wilkinson.
 The Imamate Tradition of Oman p. 212-218
 The Omani and Ibadite background to the Kilwa sirā: the demise of Oman
 as a political and religious force in the Indian Ocean in 6th /12th centuries Wilkinson

٨ في رأي هاملتون جب انه لا يوجد من الأساس مصطلح «الدولة» في الفكر
 العربي إجمالا فحتى ابن خلدون في تعريفه للدولة فإن مفهومه يرتكز على
 الممالك محو الدولة الأموية والدولة العباسية

cT OmancT cUlmamate Ib7diate del cULeT = Laura Vecchia Vaglieri,
 Water and Tribal Settlement in South-East Arabia, p. 138. Dale Eickelman,
 in Annali Istituto Orientale di Napoli, v. 3 (1949), p. 245-282, Wilkinson,
 State, p. 67-68, J. E. Peterson, cUReigous Knowledge in Inner OmancT
 Studies, v. 6 (1983), p. 163-172; J. C. Wilkinson, The Origins of the Omani
 cUs Odyssey: From Imamate to Sultanate cUOmancT in Journa. of Oman
 (Croom Helm, 1987), (ed. B. R. Pndham, p. 1-16, Thomas Berschenck,
 the Mazb (Aligena)cT in Oman' Economic, Social and Strategic Development
 cUReigion and Political structure Remarks on Ib7dile in Oman and
 v. 68, (1988), p. 107-127, J. B. Kally, Sultanate and imamate in Oman, (Oxford
 in Journal of Islamic Studies,

٧ عبدالرحمن السالمي، مجلة نزوى،
 بالنسبة لنظرية وليكتسون (١٩٨٧) أن الإمامة العُمانية هي تفاعل
 اجتماعي وقبلي أكثر من تنظير ومنهج شرعي فهو يجعل من تفاعل
 والعلاقة بين الأئمة والعلماء تكونت طبيعيا من للتركيبية الاجتماعية
 والتأثير الجغرافي والجيولوجي العماني، بمعنى آخر يضعها في حيز الثقافة
 السالمي من كونه مبدأ دينيا، انظر بتوسع في شرحه لخلاصة نظريته.
 Wilkinson, The Imamate Tradition of Oman, p. 205-212

Movement in Basra cT vi Encyclopedia of Islam, art. Ib7dyah Wilkinson, J.
 (ed. G. M. A. Juynboll, p. 125-148. cUThe Early Development of the Ib7dile
 in Studies on the First century of Islamic Society (Carbondale, 1982).

٧٥ عشر مؤرخا على مراسلات للإمام جابر بن زيد مع بعض معاصريه
 فرحات الجعبري، تحليل رسائل الإمام جابر بن زيد تمهيدا لتحقيقاته، وحدة
 الدراسات العمانية - جامعة آل البيت، إربل، ٢٠٠٩.

٧٦ أبو سعيد الكرمي، الاستقامة، ٢: ٩١
 لا يوجد في عمان مؤسسة دينية ولكن المسمى الاستعاري هنا يطلق عليهم
 نظرا للعمل الحماضي والأيدولوجية المشتركة في العمل السياسي.

v. 1 (1976), p. 107-108. cUThe JulandT of OmancT x J. C. Wilkinson,
 in Journal of Oman Studies,

٨٨ السير والوجبات، ٢٨١٠١: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٩.
 ٨٩ لقد ظل كثير من الناس في شكوك حول شخصية شبيب حتى أن البرادي
 يعتبره صفريا، لكن علماء عمان يرفضون ذلك. البرادي، رسالة في كتب
 أصحابها، ٥٤

٨٩ نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٠٦
 نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٠٢
 J. The Julanda of Oman, in Journal of Oman Studies, 1 (1975), 97-108.

xx Wilkinson,
 xv نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ١٠٥٠١
 xvii البرادي، الجواهر المتفقا، ١٧٠

xxvii Wilkinson, The Origins of the Omani State, p. 63
 xxix السير والوجبات، ١١٥:١
 (ed), The Arabian Peninsula: Society and Politics, London. 1972. 67-89

xx Wilkinson, J. The origins of the Omani state, in D. Hopwood
 نورالدين عبدالله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان، ١١١.

شفيق الكمالي

المسافر العائد

عبدالرحمن منيف*

لا يمكن الحديث عن كتاب «الشعر عند البدو، ذون الحديث عن كاتبه شفيق الكمالي، هالان، من جوانب عديدة، متلازمان كالمرآيا المتقابلة تكمس إحداهما الأخرى، كما أن الحديث عن شفيق ضروري وهام ليس من الناحية السياسية وإنما من الناحية الشعرية، إذ من خلاله نطل على مرحلة تاريخية كاملة، ليس في العراق وحده وإنما في منطقة المشرق العربي بأسرها، بكل ما حفلت به تلك الحقبة من أحداث واضطرابات وتغييرات خاصة وإن جزءا كبيرا مما يجب أن يقال عن تلك الحقبة لم يقل بعد، وقد يذهب جله أو كله مع الذين ذهبوا، وأضحت الفترة المتبقية كالمقصلة تجز بصعودها وهبوطها كل يوم رقاب الكثيرين بصمت، فقط لأنهم يعرفون! ومن يقدر له أن يتجو ويظلت من هذه المقصلة ينتظره الخوف، والخوف في أحيان كثيرة أشد هولاً مما عدا، الأمر الذي لا يترك فرصة سوى لكلمات قليلة وأخيرة، وغالبا ما تكون متلثممة، أو خائفة، وتقتضي جهدا مضاعفا من أجل تظهيرها لكي يستوعب جزء مما ورد فيها.

ابناء جيله، ما أن فتح عينيه على هذه الحياة حتى اصطدمت بالدوي والأشلاء، وامتلأت ذاكرته بقصص الضحايا التي زرعت أرض الشمال الشرقي من سوريا بجثثهم، وهكذا امتزجت الحروف التي تعلمها بدوي الأناشيد، ووجد نفسه، وهو في طريقه ذاهبا أو عائدا من المدرسة، ممتزجا بالجموع التي أدركت بغريزتها ما تريد وما يجب أن تفعل.

أما أن يولد شفيق على ضفاف الفرات، وأن الفرات ليس كغيره من الأنهار، أي مجرد مياه تروي الأرض وتسمى البشر، وإنما هو شريان الحياة والذاكرة، إذ يحمل قصص الأولين، وحدا

قدر لشفيق الكمالي أن يولد في تلك الفترة النيرة والحزينة، الفترة التي وقمت خلالها أحداث كثيرة تتطلب للتسجيل لقد ولد في فترة مناهضة الاستعمار، وفي زمن المفاضات الكبرى، حيث اقطار المشرق العربي جمشد قواها، وتجمع نفسها، لنزال أخير وكبير من أجل انتزاع حريتها وتحقيق استقلالها، وكان الانتداب بمشققاته قد استفند القسم الأكبر من قواه في عمليات الترويض والتهمجين، لكن النتائج التي توصل إليها كانت هزيلة، مما حفز الجميع على الانخراط بالسياسة، لذلك فإن شفيق، مثل

* كاتب وروائي عربي

والحلال والأهل، مع الإلحاح على ضرورة استضافته ومن معه لبعض الوقت ثم مواصلة السفر بعد ذلك!

لم يكن النهر إنَّ حاجزا، كما هو حال الأنهار في كثير من البلدان، لأن مع مجراه كانت تتداخل القرابات والمصاهرات، وعبر بلداته وقراه يتم تبادل الأخبار والمنشآت، وكان يتم الاتفاق أيضا عما يجب أن يكون. ومن هنا انفتح أول باب من أبواب السياسة بين البلدين.

إنَّ رغم السلمي الكثير الذي كان بين القطرين الشقيقين، سوريا والعراق، بحكم مواقف الحكام خلال الفترة التي نتحدث عنها، فقد كان الفرات أحد المعابر الرئيسية بين القطرين، ليس فقط لنقل المسافرين والبضائع، بل ولأخبار والمنشورات السرية التي كانت ممنوعة آنذاك، إذ كانت تصل عبر أبواب القماش أو تحت أحمال الملح والقمح، وفي حشائها ثياب المسافرين، وكان هناك من يجزُّ على حملها جهارا نهارا باعتبارها جزءا من المقررات الدراسية!

شقيق الكمالي بعد أن أنهى مراحل دراسته الأولى في البوكمال وحلب، ولوجود اقرباء مباشرين له في بغداد، قرر أن يمم وجهه نحو هذه المدينة، التي سوف يرتبط بها منذ ذلك الوقت وإلى لحظة النهاية، ويصبح جزءا من وجودها ونسيجها، بل ويصبح واحدا من ظرفاتها المميزين، وقد قدم من أجلها أهم ما يملك.

من يستعيد صورة شقيق الكمالي، حين كان طالبا بكلية الآداب، في مطلع الخمسينات، لا يشك لحظة واحدة في أنه سليل أسرة ارستقراطية غدت بها الزمن، إذ رغم بقايا الآثار التي تدل على العراق، خاصة في حرصه على ارتداء البذلة الكاملة والرباط، وفي تسريحة الشعر التي تشبه التاج وتضفي على طوله طولا يجعله ناهضا بين الرجال، خاصة حين يمشي مع كرم شنتاف، إلا أن قدم البذلة وخروجها عن النسق السائد يومئذ، بشكل ما، إلى الجذور الارستقراطية!

أما طريقة التصرف والنظرة، خاصة حين يكون لديه جديد يريد إبلاغه إلى الآخرين، فانه يلجأ إلى راحة يده أو اصبع من اصابعه كإشارة لكي يتم الاجتماع حوله، وبعد أن يوجه إلى المحيطين به نظرات تنسم بالاستهتار والابوة معا. وينقل هذه النظرات مع هزات الرأس، مع كلمات لا تخلو من قسوة لتأكيد حماقتهم وجهلهم، يطلب، بإيجاز، اقرب إلى الأمر، أن يمنع سيجارة، وبعد أن تمتد إليه السجائر من كثيرين يختار واحدة أجنبية، ويفضل أن تكون طويلة، ومع أولى نفثات الدخان يبلغ

العائدين من السفر أو الزاهمين إليه، ومعهم الخبرات والاولوان والغلال، لذلك فإن المدينة وأهلها يبقون في حالة من الترقب والانتظار ويكثر من الأمل الذي لا يخلو من خوف لما ستسفر عنه هذه الرحلات من نتائج. لهذا فإن المدينة التي ولد فيها شقيق اضافت إليه الكثير، وربطته بعلاقات تمتد مع مياه النهر صعودا وهبوطا، فالبوكمال مثلما كانت محطة في الطريق إلى حلب ثم إلى دمشق كانت محطة تزيث فيها القوافل وهي تقطع الصحراء في طريقها إلى بغداد ثم إلى الامكنة الأخرى.

الفترة الزمنية، وهي فترة ما بين الحربين الأولى والثانية، ثم المكان الذي يولد فيه الانسان، هما الحاضنتان اللتان تعطياهن ملامحه الأولى ثم هويته، وهاتان الصفتان، مهما مرت الايام، تبقىان تلازمانه مهما مرت إلى آخر العمر.

ولأن البوكمال بلدة صغيرة ومحدودة الامكانيات على الفرات، فقد كانت، اغلب الأحيان، محطة لابنائها وللعابرين، إذ كثيرا ما غادرها ابتناؤها إلى الداخل بحثا عن العمل أو الدراسة، ومع طول الغياب وامتداد الأسباب، فقد بقوا أوفياء لها: يزورونها بين أونة وأخرى، أو كلما استبد بهم الحنين، كما لا يفكون عن ذكرها والتغني بأيامها ولياليها، ويروق لعدد غير قليل من ابتنائها أن يتخذوها كنية يعرفون بها اينما كانوا وإلى أي مكان ذهبوا، وكان من هؤلاء شقيق الكمالي.

الذين لم يجدوا المكان الذي يلائمهم في المحيط القريب، وكانت أناشيد البحارة تستهويهم، وقصص الذين ذهبوا إلى البحار البعيدة تملأ رؤوسهم في الليالي الطويلة، ركبوا أمواج النهر أو ساروا بمحاذاته يقطعون البلدات الواحدة بعد الأخرى إلى أن تطل عليهم منائر بغداد، وهناك تطول الإقامة بالكثيرين منهم حتى يصبحوا بغداديين أكثر من «البناد» أنفسهم، فيعملون ويدرسون ثم يتزوجون، لكن شيئا واحدا لا ينسونه: البلد الذي جاءوا منه، البوكمال. ولتأكيد هذه الصلة، ومهما تغيرت الكنيات والالاق فانهم يضيفون قبلها أو بعدها الكمالي. وهكذا كان شقيق الكمالي.

ولأن شقيق لا يعرف أصلا الحدود التي وضعها الاستعمار، ثم تشبثت بها الدول التي جاءت بعده، فانه في طريقه إلى البوكمال، أو العودة منها إلى بغداد، لم يكن يعترف خلال فترة طويلة بالهويات التي يجب أن تبرز، والتي كان يطلق عليها «الهوايا». ولأن المولجين بالثأكد والتدقيق على الجانبين يعرفونه فإن الاسئلة، ان كانت تسأل، فعن الصحة والمطر

الجمع من رأى وما سمع من أخبار سياسية أو لها علاقة بالفراغ والانتقام.

ليست هذه الصورة الوحيدة لشفيق الكمالي في كلية الآداب، إذ ان المطارحات الشعرية، والامثال الشعبية، ووجوه اعراب الكلمات، وكيف قالت العرب في قضية لغوية اشكالية، الى الحديث عن الرسم ومدارسه والمبرزين فيه من الاساتذة والتلاميذ، الآن وفي السابق، هنا وهناك، مثل هذا الحديث يطول ويشترك فيه الاساتذة بعض الاحيان لتصحيح الأخطاء ورد المديعين، خاصة وان في الكلية مرسما كان يستقبل المواهب والمقبلين على العشق، وفيه كانت تبدأ قصص كبيرة تتجاوز الكلية، وتعتبر النهار الى الليل.

أما في مباريات الشعر، على أي مستوى كانت، فإن لشفيق حضورا لافتا مميزا، سواء ما كان ينظمه بنفسه أو ما يحفظه للآخرين، ولذلك كان أحد فُرسان كلية الآداب في هذا المجال، ولأن الفترة السياسية كانت مليئة بالصراع والاحداث، وكان الشعر ابرز ساحات التحدي، إذ ان القصيدة الأكثر تعبيرا عن موقف، والتي يسهل حفظها أيضا، ويحسن ان تتضمن بعض الشتايم، فهي الأكثر قوة وبالتالي انتشارا، خاصة حين ترافق مع القاء جيد وفي توقيت مناسب.

كان شفيق بجسده الطويل، الأقرب الى الامتلاء، وبذلك يتمكن من الالقاء، حيث يشتعل جسده كله وهو يلقي، ولأن هناك جمهورا مستعدا للتصفيق ويطلب الاعداء، فكثيرا ما كان يتحول شفيق الى نجم، وكان يؤكد ذلك أكثر من خلال النكت التي يحفظها، أو التي تظهر عفوا للحظة، بحيث يحمل خصومه السياسيين على الضحك أو الدخول في معارك، بعد التعتبة التي أوجدها الشعر أولا، ثم جاءت النكات والضحكات الصاخبة لكي تعلن فوزا من نوع ما، ولو لفترة محدودة.

إن من يدرس سيرة شفيق الكمالي الآن، يكتشف، دون صعوبة، انه اقرب الى الفنان، بفكره، وسلوكه، وبالمناخات والعلاقات التي يحب ويهوى، لكن الفرات، ذلك النهر الذي كان دوما طريقا للتجارة والثقافة، والسياسة أيضا، لا يترك أحدا من بنيه بعيدا، وهكذا تطلب مهنة غيرها، وهكذا يتحول الانسان من طريق الى آخر، خاصة اذا كانت المرحلة التاريخية عاصفة شديدة الثقل، مما لا يتيح لأي انسان ان يفرج ويراقب دون أن يتخفى في هذه الأجواء.

الفرض الاساسي الذي يتوصل اليه كل من يعرف شفيق انه

فنان، أو هكذا يجب أن يكون، خاصة وأنه يحب الشعر وينظمه ويغني قسما منه، أما الاغاني الشعبية، أغاني النهر والبادية ولجالي السمر، فيعبر القسم الكبير منها، وكيف تغنى في هذه المنطقة والمنطقة الأخرى، وفي ليجالي الانس، ومع عدد من الاصدقاء المختارين، يعرف كيف يقود جوقا موسيقيا سواء في المشاركة أو التحريض.

وفي الرسم أيضا، لو أعطى هذا المجال ما يستحقه من الوقت والعناية، وعلى أيدي اساتذة معلمين لاجاء، وحتى القليل الذي تركه من التخطيطات، أو على أطراف الكتب ودواوين الشعر، ثم تلك التي حاول أن يزين بها الاعمال الشعرية التي كتبها، يمكن لهذه ولغيرها لو جمعت ان تعبر بمقدار ما عما يمتلك من موهبة في التصوير، لكن الانشغالات الكثيرة، وأغلبها غير جدي، ثم تلك الروح البوهيمية المميزة له في النظرة والسلوك جعلت من كل ذلك هاشما ثانويا لم يحرص هو عليه فكيف بنظرة الآخرين أو بموقفهم؟

إن المرحلة التاريخية التي عاشها، وتنقسم قسمين، الاول في المعارضة والاخرى في السلطة، لم تترك فرصة للتفكير وإعادة النظر من أجل اختيار الاولويات، وإن يكون في المكان المناسب، فالفترة الاولى كانت من القسوة بكل معنى الكلمة، من الاصدقاء ومن الاعداء معا. فمقطعات الاصدقاء كثيرة ومتلاحقة، ومن نمط واحد، كما لا تميز بين واحد وآخر، ان الواجب، وبمعناه الحرفي، يطبق على الجميع بنفس القسوة والصرامة، وبعض الاحيان بمبالغة لزاء الاشخاص الذين يبدون انهم مختلفون عن الآخرين. أما الاعداء، ومن كل الشعارات اليومية، المليئة بالتحدي والمزايدة، فلا يتركون فرصة لحوار أو مجال لمساحات رمادية يمكن أن يلتقي عليها اثنان لقول قصيدة أو لغناء ابونية أو بستانة، وهكذا يجد الانسان نفسه في طاهوتة سوداء تهرس القمص بالشعور بالزوان بحيث لا تخرج في النتيجة سوى الشتايم، ويعداه الفراغ ثم الندم.

لو أن شفيق تفرغ لنفسه ولهواياته، ولو أن التنظيم الذي استبعدده فترة طويلة أطلق سراحه وفرغه لما يريد ولما يهوى لأخذت حياته سيرة ثانية، ولربما أنتج مقدارا من الشعر والليحات أصبحت له عنوانا وترائا.

حين أريد تكريمه سمي وزيرا، ولا يعرف منصب هكذا، هل يعتبر في بلادنا تكريما أو عقوبة، ولا يعرف من يصل اليه من يرضى ومن يغضب، أو من سيرضى عنه أو من سيفضب عليه، وهكذا

الدعوة الى الوحدة بين مصر وسوريا، وأصبحت القاهرة خلال تلك الفترة مصدر الاستقطاب والاشعاع لحركات التحرر في العالم وأصبحت محجاً لحركات التحرير ولقادة الفضائل المناضلة، كما تحولت القاهرة الى بؤرة للنشاط بكل ما تعنيه الكلمة، من حيث المسرح والكتاب والغن التشكيلي، وأيضاً اللقاءات التي تجمع الناس من كل مكان كي يتعارفوا أو يتفقوا على ما يجب عمله اليوم وغداً، والى رسم وتحضير للغد ثم للأيام التي تليه.

في هذه الفترة جاء الكمالي الى القاهرة، ولم يخطئ سواء في اختيار المكان أو موضوع الدراسة، أو في اختيار الأستاذ المشرف، وأخيراً في اكتشاف المدينة - القارة: القاهرة. كان كل شيء بالنسبة له جديداً وهاماً، ورغم محبته لدمشق وبغداد، «الا ان القاهرة، كما يقول، غير شكل» ولذلك فإن الإقامة القصيرة المقررة كل مرة، من أجل ان يلتقي باستاذاه وأن يحصل على المراجع، تمتد الى شهور، ومع كل يوم جديد شيء جديد.

ولأن من الصفات التي يحسنها، وبسرعة، إتقان اللهجات، فقد استطاع بسهولة، ان يجيد اللهجة المصرية، وأن يضيف اليها ما يملكه من مخزون قديم اكتسبه عن طريق الافلام المصرية التي كان يدمن مشاهدتها في بغداد، ومن الأغاني التي يحفظها ظهراً عن قلب، بحيث يقدر من يراه لأول مرة أن الذي يحدثه مصري اياً عن جد.

أيام القاهرة، خاصة خلال تلك الفترة، كانت الأكثر أهمية في تكوينه وصقله، وفي وضع أولويات جديدة لاهتماماته، لانها بالإضافة الى السعة والتنوع اللذين كانت تقصف بهما، فقد كانت فترة ازدهار وتفتح، كانت تقدم الجديد كل يوم، سواء من خلال الورشات التي لا تكف عن العمل، أو من خلال استقبال الوفود والفرق الوافدة من جميع أنحاء العالم، والتي تخلق وجودها وفعاليتها حالة من الحراك الاجتماعي والفني، بحيث بدت مصر خلال تلك الفترة وكأنها خلية من النحل لا تكف عن الدوي.

يضاف الى ذلك ان الحراك السياسي الذي عم المنطقة، وغير في الواقع والهموم والاهتمامات، دفع أعداداً تزيد كل يوم من الباحثين عن الجديد، وعن العلاقات، والذين يقرؤون الاحتمالات من خلال هذه الثورة التي تقول أو تنفي ما يمكن أن يحصل في الأماكن الأخرى، خاصة القارات الثلاث. لقد تأكد ذلك بعد أن تطاير حلف بغداد، الى أشلاء، وتبعه مشروع أينزهاور، وبعد ان

يجب في كل الحالات أن يدفع الثمن من أعصابه وصحته وربما حياته.

أتذكر شفيق مسؤولاً مرتين، الأولى حين أصبح وزيراً للثقافة في بداية ١٩٦٣، ولم يكن ناجحاً. أما الثانية فحين أصبح رئيساً لاتحاد الكتاب ورئيساً لمجلة «أفاق عربية» أوساط السبعينات، ومن خلال هذين المنصبين، وباعتباره فناناً بالدرجة الأولى، ترك مكاسب، لا يعرف ان كانت كثيرة أو قليلة للكتاب، وترك أيضاً بصماته واضحة على المجلة التي أسسها.

ما عدا ذلك، شفيق الإنسان، لم يبق منه الا القليل، إذ لم يكن لديه الوقت ليكتب ما يتمنى أن يكتبه، أو ان يحوله الى خطوط وألوان يمكن أن تنتقل الى الاجيال اللاحقة، كما يتيح له فرصة لان يقول لنسائم الليل وماويل ولوعات كان يحس بها ويريد أن يطبقها، لكن المنصب والموقع لم يمكناه من ذلك. يضاف الى ذلك ان اصدقاءه المقربين، وهم كثر، وقد ضحكوا كثيراً وطويلاً لنكاتة، ورددها فيما بينهم، لكن أباً منهم لم يدون، ولم يسجل شيئاً منها، وبالتالي ماتت، وماتت معها أيضاً ذكرياتهم والمواقف الساخرة والصعبة التي وقعت وكان بطلها أو من الشهود عليها. كلها ضاعت أو في طريقها الى الضياع، لان ليس للكثيرين «حيل» للكتابة، وانما لديهم حيل من أجل تغطية الوقت، من أجل الهروب من هذه الحياة التي قدر لهم ان يحيوها! انني انظر الى حياة هذا الانسان المميز نظرة رومانسية، ولا تخلو من مكر الروائي. فهذا الانسان الذي ولد في أدق الأوقات والامكنة وشهد الكثير، وكان يمتلك من المواهب والحماسات مقدراً غير قليل، وعرف الكثير أيضاً، لو قدر لهذه الحياة أن تدون على حقيقتها، بكل ما حملت من متاعب ومسررات وأحلام وخيبات، وما حملت من أسرار أيضاً، لهدت رواية قائمة، وربما خيالية، وربما كان من الأحسن أن لا تدون!

بعد أن انتهت فترة الحرب، كما يقال وأصبحت تقضي الضرورة الالتفات لفترة القلب، قرر شفيق الكمالي أن يلتفت، من جديد، للدراسة. بعد أن انقضت دراسته الأولى منذ بضع سنوات، وقرر أن يكون موضوع دراسته «الشعر عند البدو» وأن تكون هذه الدراسة في القاهرة.

والقاهرة خلال الفترة التي اختارها كانت في أزهى فتراتها وأبهى حالاتها، فقد انتهى العدوان الثلاثي بهزيمة معنوية ساحقة لقوات الغزو، بعد أن اضطرت للإنسحاب، وتم الاعتراف بتأميم قناة السويس والشروع ببناء السد العالي. تراقق ذلك مع

هزم العدوان الثلاثي وعجز عن تحقيق أهدافه، وبدأ يرتفع يوما بعد آخر المد العالي عنوانا لمصر الجديدة. وكان الجو العالمي بعد مؤتمر بانكوك مواتيا، إذ أصبح صوت العالم الثالث قويا ومدويا، وتولدت على مساحة الكرة الأرضية صيغة جديدة من التحالفات والأحلام، أصبح ما كان حلما أقرب إلى الواقع والامكان.

ترافق ذلك مع وصول أعداد كبيرة من مثقفي العالم الثالث ومناضليه إلى عاصمة العالم الجديد: القاهرة، وكان قسم من هؤلاء جاء بهدف الاحتكاك والتعلم وتقديم الخبرة، وهكذا تفاعلت خبرات الداخل بالخبرات الوافدة، وتولدت أفكار واحتمالات على كافة المستويات، بما في ذلك روابط الأدباء والمثقفين على مستوى العالم الثالث، وتبادل الفرق والخبرات. ولأن العالم العربي كان يموج أكثر من غيره وأسرع خلال تلك المرحلة، فقد أصبحت القاهرة ملتقى لكل الباحثين عن غد أفضل، وكان هؤلاء يلتهمون مع الكتب التجارب والأفكار، وكانوا يقدمون أيضا ما لديهم من زاد، وهكذا حصلت أكبر عمليات تفاعل وتلاقح، وربما لأول مرة بين أقطار البلاد العربية في القاهرة، ولم تقتصر هذه على السياسة، وأن كانت أبرز وجوها، وإنما امتدت إلى الفكر والأدب والفن، كما أن القطيعة التاريخية التي استمرت عقودا طويلة ومتواصلة بين مشرق الأرض ومغربها، تقلصت أو انتهت نتيجة تلاقح الجموع الغفيرة الآتية من هنا وهناك في القاهرة. وهكذا، وفي فترة قياسية، امتدت من منتصف الخمسينات إلى أوائل الستينات، والتقت أمواج من البشر والأفكار والأشواق، بحيث تكونت خلال هذه الفترة أقوى لحمة بين المشرق والمغرب، وتعارف، وبعمق، جناحا الوطن وتعاونوا في حقول كثيرة، بحيث يعتبر أن ما حصل بعد ذلك كانت نتيجة البذور التي زرعت خلال تلك الفترة.

وأية دراسات مدققة تجرى الآن لمعرفة جذور الكثير من الحركات والتجارات وحتى الاندواق السائدة حاليا، نجد أن البدايات الأولى كانت في الفترة التي تشر إليها، فالشعر الحديث الذي بدأ في العراق مطلع الخمسينات، لم يتأخر في الوصول ثم الرسوخ في مصر في بضع سنين، ليس فقط من خلال المجلات التي حملت الموجات الجديدة، وإنما وبالدرجة الأساسية، من خلال البشر الذين حملوا هذه المجموعات، فالياباتي الذي أقام في القاهرة في النصف الثاني من الخمسينات، بعد طوف بغداد،

لم يأت باحثا عن مكان الإقامة فقط، وإنما كان يبحث بالدرجة الأهم عن المكان الأنيف، وعن البيئة التي يمكن أن يؤثر ويتأثر بها. ومثل الياباتي كثيرون، ويقال الأمر ذاته عن الأدباء والشعراء والمفكرين المصريين الذين احتكوا بالموجات العربية آنذاك، وأقاموا معها أحسن الصلات، وكان من شأن ذلك أن استفاد واغتنى الطرفان بحكم هذه الصلة التي كانت غائبة أو مغبية. وهناك صداقات وطيدة تكونت آنذاك ولا تزال ممتدة، وبقوة إلى الآن، وعن طريقها عرض كل طرف هموم وأحلام الطرف الآخر، واكتسب الكثير من التجارب والمعلومات، والتي لا تزال مؤثرة إلى الآن، أكثر من ذلك أن الموجة العربية التي ترسخت في مصر واستمرت تنمو يوما بعد آخر، كانت بداياتها تلك الأجواء من الفهم والاحتكاك والتفاعل التي تمت آنذاك.

لا يعني ذلك مئة من طرف على آخر، وإنما يعني العودة إلى الينابيع والجذور، لأن لا غنى عن مصر في أية نهضة عربية معاصرة كما لا تستطيع مصر أن تعطي أفضل ما لديها إلا من خلال معرفة الطرف الآخر معرفة حقيقية، والالام بهمومه ومشاكله، لكي يكون ما يطرح متجاوبا مع مشاكل حقيقية ونتيجة إدراك مباشر.

شقيق الكمالي على مستوى الإنسان استفاد الكثير من إقامته في مصر، إذ لم تعد مصر كما كانت من قبل مجرد الأفلام والأغاني، وما يصل من المجلات والكتب. أصبحت مصر في المرحلة الجديدة حياة كل يوم، ومعرفة مباشرة بأدق الأماكن والتفاصيل والبشر، وبالتالي لها انعكاسات وتأثير على الحياة في الأماكن الأخرى، ليس من قبيل التقليد، وإنما نتيجة الفعالة والتجربة، وقد ظهر تأثير ذلك في حقول معرفية وفنية كثيرة، لعل أبرزها في السينما والمسرح، إذ قبل الاحتكاك بالجو المصري، وقبل وصول الخبرات المصرية إلى أقطار عربية عديدة في هذه المجالات، كانت الأفطار العربية ذات علاقة وأهمية وموسمية بالفنون الراقصة في مصر.

اختبار شقيق الكمالي لموضوعه: «الشعر عند البدو» له مزايا متعددة، وبشكل إضافة نوعية هامة، فالباحث شاعر أولا، ويفترض بمن يتناول بحثا كهذا أن يكون شاعرا، وأن يكون ملما بتاريخ الشعر ولغته، وأن تكون لديه رؤية حول ما يحتمل من اتجاهات وإمكانات.

يفترض أن يكون هذا الباحث ملما بلغة هذا الشعر وبلهجات البدو بصورة عامة، لأن طريقة تطور هذا الشعر، وبالتالي تطور

النهر العريق، والذي كان طريقاً للحريز، من أخصب البيئات وأكثرها أهمية لهذا الشعر، لأن الفرات أكثر الأنهار صحراوية، إذ يبقى ملازماً للصحراء في معظم الطرق التي يقطعها من منابعه حتى المصب، خلافاً لدجلة والنيل، اللذين يتماسان مع الصحراء ويتقاطعان معها في مواضع عديدة لكثمتها، في النتيجة، ليسا نهريين صحراويين، ويمكن أن يقال الأمر ذاته عن أنهار عديدة في المنطقة.

ولأن للفرات هذه الصفة المميزة فإن أهميته الفعلية والمعنوية للذين يعتمدون عليه أو يسلكونه في الذهاب والإياب تجعل منه نهراً خاصاً. حتى البدو الذين يحيطون بضفافه يعرفون مدى الأهمية التي يتمتع بها وذلك لآزم الكثيرون منهم هذه الضفاف ينتزعون منها رزقهم ليس من خلال الزراعة وإنما باعتباره معبراً بالدرجة الأولى وبالتالي يفرضون القوة والضرائب على المرور فيه، أو يلجأون إلى السلاح لانتراع ما لا يستطيعون الحصول عليه بالاقناع والرضا. وفي هذا المجال يذكر الرحالة الذين عبروا النهر في العصور الوسطى كم لا قوا من العنت وكم دفعوا من الأموال لكي يعبروا بسلام.

حتى في سيره الصحراوي يختلف نهر الفرات عن غيره من الأنهار، فاندحاره بطيء خلافاً لدجلة، وسيره هادئ لا يتعرض للجنون إلا أوقات الفيضان، لأن ليس له رافد، وهو نهر للمعبر، خاصة في قسمة الأعلى، أكثر مما هو نهر لسقاية الأرض، ومن هنا فإن طبيعة الذين يسلكونه أو يعيشون على ضفافه يختلفون عن أولئك الذين يسلكون دجلة أو يعيشون على ضفافه

وإذا كان الدكتور أحمد سوسة قد فصل الكثير عن هذا النهر. وعن طبيعة نهري الرافدين، فإن ما يميزنا هنا الآثار الفنية، خاصة في الشعر، نظماً وغناء، للمتولدة عن هذا النهر ومن الأمور التي علقت بذاكرتي ذات ليلة حين تقابل شفيق الكمالي وسعدي الحديشي وهما يرددان أغاني نهر الفرات، وكيف تتغير سرعة اللسان وتتابعهما حسب قوة مجرى النهر من ناحية، وحسب العمل الذي يؤديه الفلاحون من ناحية ثانية، في القسم الجنوبي، حين يخدم النهر ويتداخل مع الأهوار، فإن اللحن يكون بطيئاً حسب سير الزورق، أما إذا ارتفع النهر نحو الأعالي، وزاد تدفق أو سرعة المياه فيه فإن اللحن يتغير، وبالتالي يأخذ رتماً جديداً مختلفاً وسريعاً.

ولأن أحيان الشعر البدوي، ما يذكر شفيق في بحثه، لا تحكمها الأوزان وحدها، وإنما طريقة أداء هذه الأوزان، فإن أداء المغني

لغته خضعت إلى قواعد وظروف مختلفة عن تطور الشعر العربي الفصيح، ولذلك ما ينطبق على الفصيح من قواعد ومراحل لا يسري بالضرورة على البدوي، الأمر الذي يستوجب أن يتعامل ضمن منطق وشروطه، مع مرونة عالية في التكيف والاجتهاد، لأن الخطأ في معرفة ما تنسم به لهجات البدو من اعلال وإدغام وإبدال، ومن تباين بين قبيلة وأخرى، وبين مرحلة وأخرى، يعود إلى فهم بعض المفردات أو حين يطبقون على الشعر البدوي ما يطبق على الشعر الفصيح

ويفترض في الباحث أيضاً أن يكون ابن بيئة هذا الشعر، أو على صلة بمنابعه الأصلية، لأن الدخول إليه واللامام بأجوانه ومنهائاته يقتضيان ليس مجرد معرفة اللغة والأوزان فقط، وإنما الخلفية التاريخية والبيئية التي يستند إليها هذا الشعر، لنذوقه أولاً ثم لنقله إلى الآخرين بأقل قدر من التحريف، أما الاعتماد على الكتب وحدها، أو القياس على بعض النماذج فقط، فسوف يقودان، أحدهما أو كلاهما، إلى أخطاء فاحشة، وهذا ما نلاحظه في الكثير في التفسير أو التقدير الذي يعتري هذا الشعر. ثم إن القياس على البيئة الأكثر تماثلاً مع هذا الشعر، وهي البيئة الجاهلية، باعتبار أن الاثنين يصدران عن نفس المصدر، خاصة وإن الصحراء والتي هي مادة هذا الشعر، لم تتغير نوعياً طيلة هذه القرون، وبالتالي فإن الكثير من الأدوات وطبيعة الحياة والعلامات، وحتى المفردات التي كانت سائدة في أوقات سابقة، انتقلت بذاتها إلى الشعر البدوي المعاصر. ومع ذلك فإن كما غير قليل من الأدوات، أو طريقة النظر إليها، تغيرت، الأمر الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار حين القياس، وهذا لم يلتفت إليه عدد من الباحثين

ويتسع الفرق أكثر إذا كان البحث لمثل هذا الموضوع مجرد انفيدي، أي لم يحتك فعلياً بهذه البيئة ولا يعرف الكثير عن طقوسها ومنهائاتها، وكل ذخيرته مستمدة من الكتب أو من عابري السبيل الذين يلمون من الأضياء بأطرافها ويطرائفها، بحيث يتحول الموضوع في النتيجة إلى فولكلور أو إلى مجموعة من الأحاجي والألفاظ القابلة لقرارات متعددة ومتباينة أشد التباين.

شفيق الكمالي باختياره هذا الموضوع تجاوز الأخطاء أو النواقص التي وقع فيها غيره، إذ بالإضافة إلى كونه شاعراً، فإنه ابن بيئة هذا الشعر البدوي، سمعه ثم حفظه قبل أن يفكر باحتمال أن يكون موضوع دراسته ذات يوم. ولعل الفرات، هذا

للحن الواحد غني ومتعددة ومتفاوت أيضا، بحيث يحتاج الى مهارة خاصة. وما يضفي عليه لونا مميزا يطرِب ويشجي تبعا للمؤدي وللمناسبة معا، وهذا ما يفوت عددا من الباحثين، الأمر الذي يستوجب نظرة جديدة ومختلفة لهذا الشعر.

ولأن شفيق لا يفهم الشعر البدوي ويردده فقط وإنما يفهمه أيضا، مما يجعله أكثر طواعية للفهم ثم للتعامل فالتنوع، فإنه حين يقوم بأداء بعض هذا الشعر يصعب انسانا مختلفا عما كانه من قبل، بل أكثر من ذلك يشبه حالة من التصوف، ولا يتردد في أن يستعين بمن يرافقه على آلة موسيقية كي يكون الأداء أكمل وأدق.

إن العلاقة بين الشعر البدوي والشعر السائد علاقة ملتبسة ويتخللها الكثير من سوء الفهم، حتى ليقال أن ليس هناك علاقة بين الشعرين، ولا شك أن علاقة من هذا النوع تؤدي الى خسارة للناثنين، لأنه بمقدار ما هو مطلوب تطويع الشعر وإضفاء المرونة عليه من حيث الأوزان والبنية واحتمالات التطور، فإن الشعر البدوي تطور بمعزل عن الشعر الآخر، أو بالحرى بقي أسيرا للشعر الجاهلي بموضوعاته ومفرداته وبنهته، في الوقت الذي يشير الباحث في هذه الدراسة الى آفاق كبيرة يمكن أن يكتسبها الشعر السائد فيما لو تحركت الأوزان قليلا اعتمادا على الصوتيات بالدرجة الأولى، وليس فقط على الأوزان، أن الأمر جدير بالتأمل واحتمال التجريب وفتح القنوات بين هذين اللونين من الشعر، وليس فقط اعتماد ما حصل من تجارب أو البقاء ضمن اللونين من الشعر، وليس فقط لاعتماد ما حصل من تجارب أو البقاء ضمن أسرها. أن الموضوع يتطلب أن يتناولوه الاختصاصيون، وأن يخوض فيه الشعراء أيضا، إذ من شأنه أو تم أن يفتح أفقا جديدا أمام تطور الشعر العربي، خاصة وأن الشعر، منذ البداية، ارتبط بالفناء وتداخل معه الى أقصى حد، الأمر الذي يجعل الشعر المقروء، أو البعيد والصامت عن اشراك الأدوات الأخرى في حالة من الغرس، وهذا ما يجب أن يفهمه اليه الشعراء المعاصرون الذين يجعلون الشعر حالة أقرب الى التآمل والاستبطان الداخلي أكثر مما هو امتزاج بأصوات الطبيعة وتوليد ألغة صوتية من أنماط جديدة. لم يكن الصمت أبدا طريقا للفهم، ولم تكن الضجة التي سادت الشعر خلال مراحل معينة، خاصة المتأخرة، الطريقة المناسبة للفهم أو للتعبير، وفي إشارة الكمالي مفتاح، ولو كان أوليا، لجدية اختيار طريق جديدة أو اضافي.

وتفريعا عن هذه النقطة، فقد كانت لشفيق الكمالي اجتهادات في اللغة، ويتذكر الكثيرون المساجلات التي جرت بينه وبين المرحوم مصطفى جواد، في ذلك البرنامج الذي اشتهر أو آخر الستينات: (قل ولا تقل). ففي البحث عن أصول بعض الكلمات، ومدى تأثر لغة بأخرى، فقد ذهب المالبي بعيدا في الاشتقاق أولا، ثم في إيجاد الصلة بين اللغة العربية وغيرها من اللغات، باعتبار العربية أصل اللغات وجذرها، ومن الطوائف التي تذكر في هذا المجال، أن الكمالي يعتبر كلمة house الانجليزية بمعنى البيت، أصلها عربي، لأنها مشتقة من «الحوش». وكذلك الحال بالنسبة لكلمة egg الانجليزية بمعنى البيضة، فأصلها عربي، حسب اجتهاده، لأن البيض يشكل المادة الاساسية في صناعة العجة، ويعتبار أن المصريين يحولون الجيم العربية الى جيم أعجمية فقد أصبحت العجة عجة؛

هذه الاجتهادات التي تسجل في باب الطرائف تدل على اهتمامات شفيق الكمالي اللغوية، وإلى اسرافه في الاشتقاق والاجتهاد والتركيب، وتدلل أيضا على روح المرح التي كان يتحلى بها، وهناك الكثير في هذا المجال يعرفه الأصدقاء، وحيدا أو يتجند أصدقاء، على رأسهم ستار الدوري، لوضع كتاب عن شفيق الكمالي، أن ذلك لو حصل، وبمساعدة أصدقاء آخرين ويتزين بلوحات فنية من أصدقائه، يمكن أن نكتب أثرا هاما على أكثر من مستوى.

وأخيرا لابد من كلمات شكلت مفاتيح لبعض الأعمال التي اشتغلت عليها في السنوات الأخيرة، المفتاح الأول قصائد العوني والقاضي وشعراء آخرين كان لهم أثر هام في خلق مناخات ساعدت على أن تنسج «مدن الملح» بالاستفادة من بعض الأجواء التي وردت في هذه القصائد، خاصة قصيدة «الخروج» أما المفتاح الثاني فكان اكتشاف ابن لعبون ودواوينه، وبالتالي الفائدة التي تأتت من خلال قصائده على جو داود باشا، لأن عصر الاثنين كان واحدا، وكان ابن لعبون مرآة لعصره لقد كان لشفيق الكمالي الفضل في لغت نظري الى هذه التقاطعات.

وفي الختام فإن كتاب «الشعر عند البدو» جدير بوقفة طويلة، وأتمنى أن تتاح فرصة طبعه مرة أخرى في وقت مناسب مع شروح لكثير من الابيات والقصائد، خاصة في القسم الأول، لكي تكتمل الفائدة.

المتنبي

مكر الرّواة و ثارات الشعر

محمد لطفي اليوسفي *

شمة في الأخبار التي تناولت حياة المتنبي وشعره نوع من التعارض يشير صراحة إلى أن تلك الأخبار التي كثيرا ما وقع اعتمادها في الإحاطة بجوانب من شخصية الشاعر وسلوكه وسيرته تحمل في تلاوينها ما به تتكتم عن مقاصد واضعها وناقليها. وهو يعني أيضا أن أهميتها وفاعليتها في الذاكرة الجماعية التي تناقلتها، جيلا بعد جيل، لا تتأتى مما تقوله فحسب، بل مما تتستر عليه أيضا. لقد جاءت الأخبار التي حدثت عن سلوك المتنبي، عن طباعه ونسبه ومبادئه، مسكونة من الداخل بحرص واضح على تفتيقه وتجريده من القيم. وبذلك رسمت له صورة في منتهى القمامة، صورة مظرة غاية التنظير محاطة بهالة من سواد. والناظر في هذه الأخبار، على غزارتها وتنوعها، سرعان ما يدرك أنها تتحرك في المكر. فهي تدور حول أهم القيم التي مجدها الجماعة واحتفى بها الوجدان الجماعي، حتى إذا غلبها المرء سقط وانحط وهان.

النقص المشين في نظر المجموعة. وعديدة هي المرات التي سيعمد فيها إلى الرد على ما يعتبره الآخرون نقیصة وعارا. فليجأ إلى الدائرة ليلتف على ما يعده الآخرون معرّة ونقيصة. يكتب البديعي مثلا: زوكان يكتم نسبه، فسئل عن ذلك، فقال إني أنزل دائما على قبائل العرب. وأحب أن لا يعرفوني، خيفة أن يكون لهم في قومي ترة (شأ). غير أن هذا التردد بين إعلاء الشاعر لذاته وتمجيدها والتكتم على النسب وفق طريقة مواربة فعلا هو الذي سيمد أعداء الشاعر وخصومه من الحاسدين العيابين بجميع فرص التشفي والانتقام. فالغموض هو الذي يسمح للإشاعة بالانتعاش والانتشار. وما اكتنف نسب المتنبي من غموض هو الذي أعطى التقولات جميع مبررات انتشارها ورواجها

فصراحة النسب قيمة من القيم التي حرصت المدينة العربية على تكريسها وإعلانها والثابت تاريخياً أن ما شهده المجتمع الإسلامي من تناحر بين الأجناس والأعراق على إثر الفتوحات وتوسيع هذه المدينة لمناطق نفوذها شرقا وغربا قد زاد في تكريس هذه القيمة وتمجيدها. ولئن كانت قيمة صراحة النسب قيمة قادمة من بعيد موروث من مجتمع ما قبل الإسلام فإنها ظلت متحكمة بالوجدان الجماعي. بها تكتمل أمجاد المرء، وبها يشرف. داخل هذه الرحاب، وإلى هذه القناعة المتحكمة بالوجدان الجماعي وبالسلوك الاجتماعي استندت الأخبار التي جاءت تلح على أن المتنبي هجين النسب، نكرة، مجهول الأصول. عبثا سيحاول الشاعر أن يتعالى عن هذا

* كاتب من

إعلاء للذات عبر الآخر. وهو توسيع لمكان داخل الذات للآخر. الكرم معبر للحدود الفاصلة بين الأنا والآخر. إنه حركة تمكن من عبور تلك الحدود، حدود الداخل والخارج. إن الكرم نوع من التضاييف بين الأنا وآخرها، بموجبيه، تتعالى الذات على فرديتها وأتانييتها وتنفج على غيرها فتستضيف. ثمة في فعل الكرم وجه إنساني وبعد إلهي. بل هو فعل ينشئ للمره مكانا بين الاثنين. حتى لكأنه إنما يمثل عمل غير الإنساني في الإنسان. إنه نوع من التسامي يمد الوجود البشري بالمعنى. وهو، من جهة كونه لحظة تسام، إنما يضعنا في حضرة ما تنضوي عليه المنزلة البشرية من عظمة تد الحياة نفسها بالمعنى.

من هنا تستمد الأخبار التي حرصت على تجريد الشاعر من هذه القيمة عنفها ومضاءها وخطرها. إنها تتحرك في المكور وفي المكور فتقتح مجراها حريمه على سد السبيل المؤدية إلى التسامي في وجه شاعر نذر شعره لعبور الحدود الفاصلة بين ما هو فأن عابر بطاله الإلهي، وما يبقى على الدوام ويتجدد باستمرار. لقد كان المتنبي على يقين من أنه عاد بالشعر العربي إلى أمجاده. كان على يقين من أنه جد للشعر ناره وأعاد للكلمات ليهبها. وكان على يقين أيضا من أن زال الشعر ديوان العرب. ومعنى كونه ديوانهم الحافظ لأيامهم وأمجادهم أنه ماوى كيانه وموضع تجلي ذاتهم الثقافية. إنه، بمعنى آخر، الموضوع الذي يتكشف فيه وجدانهم الجماعي. وهو أيضا الموضوع الذي يتوارى فيه هذا الوجدان ويختفي ويواصل السفر من جيل إلى جيل. وهذا يعني أن تجديد لغة الشعر وأسئلته إنما يعني تجديد الكائن ومد الوجود العربي نفسه بالمعنى في مرحلة عاصفة من تاريخ ذلك الوجود. وهو يجاهر بذلك في قصائده فيعلن متحدثا عن شعره. إن هذا الشعر في الشعر ملك ×× سار فهو الشمس والدنيا فلكه

وهو لا يخفي، في شعره، وعيه الدرامي بما آل إليه أمر الوجود العربي من وهن وضعه. وفي حين ينسب الشاعر إلى نفسه الكرم معلنًا، في أشعاره، أنه ترب الجود والكرم. تعتمد الأخبار إلى التشهير به وتنسج من حوله الحكايات التي تجرده من هذه القيمة. نقرأ مثلا: زقال ابن فووجة: كان المتنبي داهية مر النفس شجاعا حافظا للأدب،

يحدثن الثعالب في يقيمة الدهر عن أحد هؤلاء الخصوم من العيايين فيكتب: زويلع أبا الحسن بن لكك بالبرصة ما جرى بين المتنبي من وقعية شعراء بغداد فيه واستحقارهم له، وكان حاسدا له، طاعنا عليه، هاجيا إياه. زاعما أن أياه كان سقاء بالكوفة، فشمت به. ٢ هذا أيضا ما عيره به الحاتمي. ٣. يذكر البديعي أن الحاتمي أصر على ملاقاته المتنبي وإيدانه فكان أن دخل عليه مجلسه فلما سأله المتنبي: رأي شيء خبرك؟ قال الحاتمي: زغم انحدرت عليه انحدار السيل وقلت أبني لي عافاك الله ما الذي يوجب ما أنت عليه من العظمة والكبرياء؟ هل هناك نسب يورثك الفخر، أو شرف توجت به دون أبناء الدهر. ٤ إن الخط من نسب الشاعر على هذا النحو، في مجتمع يعتبر صراحة النسب قيمة لا يمكن للمرء أن يشرف إلا إذا حظي بها، إنما يرجع، في جانب هام منه، إلى الخطوة التي نالها الشاعر في زمنه. حتى لكان الذين تناولوا نسبه وتكلموا فيه كانوا يصرون عن وعي حاد بأن ما حققه الشاعر في زمنه من رياسة على الشعر ليس سوى جزء بسيط مما سيناله من مجد في المستقبل. وهم على يقين أيضا من أن الرياسة في الشعر لا تنتهي بموت الشاعر بل تستمر من بعده وتزداد مضاء لذلك اختاروا أن يجعلوا الماضي وبالا عليه. ونيش الماضي، في مثل هذه الحال، إنما يخفي رغبة عاتية في الإبادة عن طريق تلبيس الحاضر والمستقبل محررة الماضي أو محو أمجاد الحاضر والمستقبل بما كان يشين في الماضي.

لم تكف الأخبار التي تناولت شخصية المتنبي بالظعن في نسبه فحسب، بل عمدت إلى تجريده من أبرز قيمة من القيم الاجتماعية. فتفتنت في الحديث عن بخله وحرصه على المال في ثقافة احتقت بالكرم ومجده ونسجت من حوله الحكايات والأقاصيص. فما حدثت به المتون القديمة عن كرم حاتم الطائي وكرم عروة بن الورد حامي الصعاليك مثلا شهر، ولو على سبيل الإيحاء، إلى أن الوجدان الجماعي إنما احتفى بالكرم لأنه يعتبره قيمة مركزية من القيم التي عليها مدار الفتوة. ومعنى كونه قيمة أنه يرفع الذات ويتسامى بها ويدفع بالمرء إلى نوع من السفر باتجاه الآخر. فالكرم ليس مجرد عطاء. إنه

عارفا بأخلاق الملوك، ولم يكن فيه ما يشينه ويسقطه، إلا بخله وشربه على المال. س6 إن الغاية من الخبر هي الحط من منزلة الشاعر وتجريده من قيمة الكرم. لكن الراوي لا يعمد إلى غايته رأسا، بل يتعمد الدائرة والمواربة فيسند إلى المتنبي حشدا من الفضائل ترفعه في ذهن المتلقي. ثم يعمد إلى ذكر الخصلة المذمومة التي يريد أن يلصقها به أي البخل والجمع والمنع. وبذلك يوهم الراوي بأنه إنما يقول صدقا ويلزم الحياد ويضفي على كلامه مصداقية ما كان لينالها لو اكتفى بذكر ما يشين الشاعر ويسقطه، وليس السخاء في إضفاء الصفات والخصال المدحجة على الشاعر إلا طريقة في استدراج المتلقي إلى التسليم بأن الصفات المذمومة المشبعة التي تسقط المرء وتعصف بمكانته في مجتمع مجد الكرم تمجيدها، هي فعلا مفروسة في طبع المتنبي وجبلته، وهي معرفته ونقصه التي لا يمكن أن تمحى أو تزول. لكن الأخبار كثيرا ما تعدل عن هذا الطابع التقريري الإخباري وتتخذ لها طابعا سرديا واضحا غايته استدراج المتلقي إلى التسليم بما تنقله من معارف المتنبي ومساوته عن طريق الحكى والتفنن في سبكه وصياغته.

نقرأ: زحكي أبو الفرج البهgae: قال: كان أبو الطيب يأنس بي، ويشكو من سيف الدولة، ويأمنني على غيبته له، وكانت الحال بيني وبينه عامرة دون باقي الشعراء، وكان سيف الدولة يفتاغ من تعاطفه، ويجفو عليه إذا كلمه، والمتنبي يجيبه في أغلب الأوقات، ويتفاهضى عنه في بعضها. قال أبو الفرج البهgae: وأذكر ليلة وقد استدعى سيف الدولة بدره(عشرة آلاف درهم) فشققا بسكين الدولة، فمد أبو عبد الله ابن خالويه طليسانه فحشا فيه سيف الدولة صالحا، ومددت ذيل دراعتي فحشا لي جانبا، والمتنبي حاضر، وسيف الدولة ينتظر منه أن يفعل مثل فعلنا، فما فعل، فغاظه ذلك، فنثرها كلها على الغلمان، فلما رأى المتنبي أنها قد فاتته زلحم الغلمان يلتقط معهم، فغمزهم عليه سيف الدولة، فداسوه وركبوه، وصارت عمامته في رقبته، فاستحى ومضت به ليلة عظيمة، وانصرف فخطب أبو عبد الله بن خالويه سيف الدولة في ذلك، فقال: يتعاطم تلك العظمة، وينزل إلى مثل هذه المنزلة لولا حماقتك. س7

يتشكل هذا الخبر، من جهة بنيته الخارجية، قائما على مقدمة ومتن. ويعمد الراوي في المقدمة إلى الكشف عن هويته ويخبرنا بأنه ليس مجرد صديق للمتنبي، بل هو الخل الذي كان المتنبي يأمنه على أسرارته حتى تلك التي يمكن أن تؤذي به إلى التهلكة. إنه الصديق الذي اصطفاه من دون سائر الشعراء والمثقفين الذين كانوا يرتادون بلاط سيف الدولة. والراوي يلح على ذلك ويؤكد لنا قائلا: زوكانت الحال بيني وبينه عامرة دون باقي الشعراء. س وهو يلح أيضا على أنه الخل الذي كان المتنبي يلوذ به ويشكو إليه حاله كلما أذاه الأمير الحمداني. بل إنه خل ودود يحتمي المتنبي بصدافته ووده كلما هجر من سيف الدولة وشعر بالحاجة إلى اغتبايه. ويعمد الراوي أيضا إلى الإيحاء إلى أنه من المقرئين الذين اصطفاهم الأمير لحضور مجالسه الخاصة حتى يقنع بأن ما سيرويه إنما شاهده عيانا. وهو ليس تقولا، بل شهادة يقوم بها أحد أصدقاء المتنبي وخلصائه. إن الراوي يعلم أن الصداقة قيمة من القيم البشرية التي تحظى بمكانة في الوجدان البشري مطلقا. وما إثارة فكرة الصداقة والإلحاح عليها على ذلك النحو إلا طريقة في جعل المتلقي يستسلم لقول الراوي ويسلم بما سأنفي في المتن من مثالب المتنبي. لكن الراوي لا يشرع في ذكر تلك المثالب إلا بعد أن يمهّد للحادثة التي سيرويها. لذلك يشير إلى أن العلاقة بين الأمير والشاعر لم تكن صفاء، بل كانت مقوترة. وكان كل منهما كثيرا ما يضيق بالأخر ويضجر منه. ففي حين كان المتنبي يعمد في ضجراته إلى اغتيااب الأمير الطبعي ويأتمن على ذلك الراوي نفسه، كان الأمير بدوره، يضيق بالمتنبي وسيغتاظ من تعاطفه، ويجفو عليه إذا كلمه. س هكذا تصبح بنجية الخبر نفسها طافحة بالدلالة على مقاصد الراوي. إن المقدمة ليست مجرد عتبة مؤدية إلى المتن. بل إنها هي التي سترسم حدوده وضافه ومحتواه. وما سيأتي في المتن من تفنن في إيراد مثالب المتنبي وهوانه وضعته وحماقته سيكون بمثابة قلب في مسار السرد. وعملية القلب هي التي ستجعل المتلقي يستفزع تلك المثالب وذلك الهوان استظافعا عظيما. أما الجفوة الحاصلة بين الشاعر والأمير فإنها ليست مجرد معلومة يدي بها الراوي ليغيد بها المتلقي، بل هي سبيله إلى

التفتّن في استعراض مثالب الشاعر. وهي طريقته إلى التفتّن في ذكر تشظي الأمير وتلذّذه بهوان الشاعر وضعته. وللحكاية أن تواصل حيك مكائدها

يتخذ القسم الثاني من الخبر طابعاً مشهدياً. ويتوسّل استدراج المتلقي بواسطة التدقيق في وصف التفاصيل. ففي ذات ليلة يستدعي سيف الدولة بدرّة (عشرة آلاف درهم). ويشقّها بسكين الدواة. فيمدّ ابن خالويه طيلسانه وينال منها نصيباً. ومثله يفعل الراوي عندما يمدّ ذيل دراعته ويصيب منها ما تيسّر لكن المتنبي يرفض هذه العطية ويتعالى على هبة الأمير. لا يذكر الراوي لماذا أمر الأمير باستقدام المال. هل هي عادته في الإنفاق على جلسائه أم أنه كان قد دبر مكيدة للمتنبي وسيكون استقدام المال شروعا في إنجازها. وهو لا يذكر زمن الحادثة بالتدقيق. ذلك أن كلمة زليّة تسوّم بأنها تحدّد الزمن وتضبطه فيما هي تفتحه على كلّ الليالي. إن الزمن مفتوح غائم غير محدّد. والحال أن الليلة، تلك الليلة التي ستمشهد هوان المتنبي قدام الناس، تلك الليلة التي سيدوس فيها الغلمان ويركيونه ويلقون بعمامته فتعلق برقبتها، لا يمكن إلا أن تكون ليلة لا تنسى. وفي حين يورد الراوي التفاصيل بكل دقة فيذكر أن السكين التي شق بها الأمير البدرّة هي سكين الدواة لا غيرها، لا يذكر موقع تلك الليلة من الشهر والسنة. وللحكاية أن تواصل حيك مكائدها.

إن المتنبي شاعر تشهد الدنيا قاطبة بتمامه واعتزازه بنفسه. وقد أجمعت المتون القديمة كلها على مدى امتلانه بذاته. حتى أن حرصه على إعلاء نفسه وتمجيدها جعله يجرّئ في حضرة سيف الدولة نفسه وعلى مرأى ومسمع من جلسائه من مثقفي العصر وبخاصّته، على المجاهرة بأنه خير من تسعى به قدم. لكن الحادثة التي يفتنّ الراوي في سردها، وذكر تفاصيلها التي تخدم متعلّقه إنما تنشّد لإثبات عكس ذلك، وتهفو إلى جعل المتلقي يسلّم بأن عظمة المتنبي ليست سوى مجرد تعاطف كاذب. وتعفقه ليس سوى طريق مؤدّية إلى الضمّة والهوان. فالخير يأتي ملحاً على أنه شرّ متكالّب على المال يرفضه عطية من أمير ثم يلتقطه منثوراً على الأرض فثاقاً وهواناً. والراوي

يستعيد ما كان ذكره في القسم الأول من الخبر حول الجفوة التي بين الأمير والشاعر ويوظّف ليمعن في التشظّي من الشاعر فيذكر أن سيف الدولة غمز الغلمان على المتنبي بعد أن نثر الدراهم فما كان منهم إلا أن داسوه بالنعال ثم امطوه. هل يعني هذا أن الأمير قد دبر مكيدة للمتنبي لعلّه أنه سيتعاطم إن هو سوى ابنه وبين بقية جلسائه. وليقينه أنه إن هو نثر المال على الغلمان سوف لن يملك المتنبي بل سيهلك ويهلك. إن الدناءة في هذه الحال، تصبح مردودة على الأمير وبه الصق. ويصبح المتنبي في وضع الضحية التي تتأمر عليها سلطة جائرة عابثة مولعة بإذلال الآخرين وامتهانهم. لكن التفاصيل التي يوردها الراوي لا تمضي في هذا الاتجاه ولا تؤكّد هذا التأويل، بل تعترض عليه. وهي لا تنشّد تنقيح الأمير وفضح السلطة بقدر ما تنشّد الإيقاع بالشاعر والتزول به إلى أسفل سافلين.

فالشاعر يتماسك في البداية ويرفض عطية الأمير. وبذلك تواصل الحكاية نسج مكائدها إذ ترسم للشاعر في ذهن المتلقي صورة الإنسان متعفّفاً زاهداً في المال يربو بنفسه عن الصدقة ولا يقبل العطايا إلا إذا كانت مكافأة. لا سيما أن الصدقة هبة وإشفاق. أما المكافأة فتكون استحساناً يحفظ على المرء كرامته. إن الحكاية تمنع في التلاعب بالمتلقي لتجعله يستفزع سلوك الشاعر ويدبّر انحطاطه وتدنيه وسقوطه. وهي إنما ترسم الشاعر متعالياً رافضاً عطية الأمير كي يكون سقوطه عظيماً في ما سيأتي من وقائع. في المكر يفتتح هذا الخبر مجراه إذن. وبالكيد تنسج هذه الحكاية خيوطها وتحبك تفاصيلها. ثمّة نفعة. ثمّة ضغينة. ثمّة رغبة عاتية في الانتقام من الشاعر ودوسه. والصدقة الملعنة في القسم الأوّل من الخبر ليست سوى فخّ من الفخاخ التي برع هذا الراوي في إخفائها في تلاوين الكلام. يكفي أن نتملّأ التفاصيل وستتكشف الأحابيل جميعها. إن الخبر يلحّ على أن الغلمان سيدوسون الشاعر دوساً بالنعال. ووجدها الحيّات، إن هي عادت، قداس بالنعال. فهل يعني هذا أن الخبر ينوّع على هذا المثل؟ وسواء قصد الراوي أن يؤمّن إلى المثل ليجعل المتلقي يستحضره أو أن الكلام هو الذي نادى بعضه بعضاً فإن مشهد الدوس بالنعال كان من المفترض أن

يجعل الراوي يشفق على الشاعر الذي أخبرنا أنه خلّه الودود.

لكن الراوي هنا ينقل الأحداث ملتزماً بحياد الحياد في مثل هذه الحال، لا يتعارض مع قيمة الصداقة فحسب، ولا ينفخها فقط، بل إنه ينقلنا إلى ما في نفس هذا الراوي الصديق(١) من مرض وضيغينة، ويضعنا في حضرة نوع من التشفي الفظيخ الذي يعلن عن نفسه في شكل إشهاد وحياد. ذلك أن الحياد، في مثل هذه اللحظة، ليس سوى نوع من التلذذ بروية الآخرين يسقطون ويهانون. إننا في حضرة نزعة سادية فاضحة تعلن عن نفسها في شكل حياد وأمانة في نقل أخبار الأصدقاء وهم يسقطون. وهنا أيضاً يتنزل مشهد الغلمان وهم يمتطون الشاعر الذي هان كل الهون ويركبونه. وهنا أيضاً تكشف الرغبة في تتفيه الشاعر عن وجهها القاتم الفظيخ. ثمة في هذا الخبر رغبة واضحة في القتل. ثمة دم مراق ولو من قبيل المجاز والرمز. ثمة كرامة بشرية تنتهك انتهاكاً لا يبيح ولا يذر. إن الخبر يلح على أن الغلمان زداسوه وركبوه، وصارت عمامته في رقبته فاستحس. وهذه التفاصيل هي التي ستمكّن الحكاية من الإمعان في نسج حباتها والتفكير في حيك مكائدها. فمعنى الكلام، في الظاهر، أن الشاعر لم يستح إلا بعد أن مضى في الهوان والضعّة إلى أقصاهما. لكن الصورة التي يبتنيها تكشف عن الرغبة العاتية في إبادة الشاعر وطرده من دائرة الإنساني والبشري. وحدها الدواب تتركب وتمتطي. ولا بد أن يكون الراوي على يقين من أن مشهد الشاعر وقد ركب الغلمان وامتطوه إنما يخلق نوعاً من التوازي المخزي بين الشاعر والدابة.

أما إذا كان الراوي لا يعي ذلك التوازي فإن المسألة تصبح عندها أكثر وبلا. فالكلام سينقلنا وقتها إلى ما في نفس هذا الراوي الصديق(١) من ضغائن دفينّة ونزعات شيطانية شرعت تطل برؤوسها من مضجعها مجرية الكلام وفق ما به تستدعي في ذهن المتلقي حدث التوازي المخزي ذلك. هل كان الراوي يعلم أن صورة العمامة المتدلّية من الرقبة إنما تثير في ذهن صورة لجام الدابة؟ إن المشهد وما يبتني عليه من إصرار على خلق نوع من التوازي المخزي بين الشاعر والبهيمة التي تتركب يضعنا في حضرة الخيال البشري وما يمتلكه من مقدرة فائقة

على الامتثال للضغينة والحقد والإفصاح عما يربض في قاع النفس البشرية من نزوعات شريرة ومن ميل إلى الفظيخ والمخزي والدوني. ولنا أن نتساءل عن هذا الدور الذي اضطلع الغلمان بإنجازه. لقد غمزهم الأمير على الشاعر. فكان ما كان. هل يعني هذا أن الغلمان كانوا يكرهون المتنبي ويتحينون فرصة الإيقاع به.

كيف يمكن لشاعر ملأ الدنيا وشغل الناس ونال من تبجيل السلاطين والأمراء والوزراء في عصره ما جعلهم يخذلونه ويهانونه، أن لا يكون له في نفوس غلمان الأمير بعض من مهابة؟ هل كان الغلمان يخشون الأمير ويطلبون رضاه وهم على دراية بأن مولاهم يعنى النفس بروية الشاعر مداساً مستباحاً، فما كان منهم إلا أن لبوا نداء سلطة جائرة عابثة تطرب بمشهد الإنسان ذليلاً مداساً منتهاكاً؟ لا بد أن يكون الغلمان على بينة من منزلة المتنبي عند سيف الدولة. لا بد أن يكونوا على دراية بأن هذا الشاعر هو الذي هلك أمجاد الأمير وأجرى بطولاته وأيامه على كل لسان، فقال على ذلك الخطوة وقرب من الأمير أكثر من جميع الشعراء في زمانه. الراجح أن جميع هذه الأسئلة لم تتبادر إلى ذهن الراوي ولم تجل بخاطرهم أصلاً، فيما كان يصوغ الخبر مستسلماً للذة التي وفّرها له مشهد صديقه الشاعر مداساً ذليلاً مستباحاً. فهل معنى ذلك أن الصداقة العلنية في القسم الأول من الخبر ليست سوى السبيل التي ستسمح لهذا الراوي الموارب، هذا الصديق المراني، بصب أحقاده والتفريغ عن ضغائنه الدفينّة؟

سيُطلق الراوي سيف الدولة بكلام يشهد على حق الشاعر فيذكر أن سيف الدولة خاطب أبا عبد الله بن خالويه، بعد انصراف المتنبي، قائلاً: زلتما ظلم تلك العظمة، وينزل إلى مثل هذه المنزلة لولا حماقته. هل يعني هذا أن الراوي يريد أن يورط الأمير في دم الشاعر المهان؟ إن مقذمة الخبر وما ورد فيها من ذكر للجفوة التي كانت كثيراً ما توتر العلاقة بين الشاعر والأمير تسمح للراوي بأن يفعل. لا سيما أن الإشهاد على الضمقة يتماشى مع ما ورد في المقدمة من إيماء إلى ما بين الشاعر والأمير من تناحر خفي. وعلى هذا أيضاً جريان الحادثة التي ذهب ضحيتها الشاعر المهدورة كرامته قدام الجميع. فسيف الدولة هو الذي حبك المكيدة. وهو الذي غمز الغلمان على

الشاعر، فأمعنوا في إذلاله. والحال أن المتون القديمة تجمع على أن الأمير كان يحتمي بالشاعر أيما احتفاء حتى أنه كان يستصحبه في حروبه وغزواته ويباهي به أمراء زمانه ويعتبره زين مجلسه.

لهذه الحكاية طرائقها في نسج مكانتها إذن. ولها أيضا أفانينها في المواربة والتخفي على مقاصد واضعها. وهي إنما تستمد جميع أسباب قوتها وفعاليتها في ذهن المتلقي من مقدرتها الفائقة تلك على التخفي والمواربة. ولكنّها إنما تصبح موضع رغبة وموضوع شك من طرائقها في التكتّم على مقاصد واضعها. وليس غريبا في هذه الحال، أن يحيا الشاعر وحيدا مقيما في السفر والترحال. وليس غريبا أن يكون على يقين من أن صلات سيف الدولة ستكون وبالا عليه. ليس غريبا أيضا أن تطلع قصائده بحرقه الفقد، فقد الصداقة والصديق، والإخبار عن وعيه بأن في تلك الصلات بعضا من ويلاتِه. بل إن الشاعر كثيرا ما عبّر عن يقينه بأن الصداقة قيمة قد اندحرت مخلّقة العالم ورامها خلوا من الود، والإنسان وحيدا لا أنيس له إلا عزلته. ويلج من يقينه باندحار الصداقة وفقد الصديق إلى حدّ اليأس من الجنس البشري.

٩

غير أن ما تنهني عليه هذه الأخبار، فيما بينها، من تضادّ وتعارض وما ينبتني عليه الخبر الواحد من مواربة ومداورة وتكتّم على مقاصد واضعه تظلّ بمثابة حوافز يمكن أن تدفع بالمتلقي إلى الريبة والشك في هذه الأخبار جميعها. يكفي هنا أن ننظر في هذين الخبرين وسنجد التّغاير بينهما على أشده، والتعارض يعمل لا يكلّ. يجزم الخبر الأوّل بأن المتنبي كان نشجاعا حافضا للأدب، عارفا بأخلاق الملوك، ومعرفته بأخلاق الملوك من شأنها أن تجعله يخفي شرهه ولا يزعج نفسه في مواقف رذلة تشين وتعصف بالوقار حتى إذا كان شرها متهاكًا على المال فعلا. أما الخبر الثاني فإنه لا يتورّع من انتهاكه واستباحته على نحو مروج مخز فلا يسوي بينه وبين غلمان الأمير فحسب، بل يصوره في وضعية تبعث على الإزدراء والشفقة. أما إذا قارنا بين هذا الخبر وما يبنّي عليه من تجسيد لشراة الشاعر وتهالكه قدام المال وحرصه على جميعه ومنعه، بأخبار أخرى فنقدّها

وتعترض عليها فإننا سرعان ما ندرك أن الخبر لا يجسد شره المتنبي بقدر ما يضعنا في حضرة المكائد وهي تتفنّن في حيك أحابيلها وتنسج شراكها. وعديدة هي الكتب التي تلجّ على أن الشاعر لم يكن مسلوب الإرادة أمام المال، يحدّثنا أبو القاسم الأصفهاني مثلا عن ذهاب المتنبي بنفسه عن مدح غير الملوك^{١٠} ويذكر الثعالبي في يتيمة الدهر من أن الشاعر قد أغري بالمال مرّات فانتصر لكرامته ولم يصدر عنه ما يدلّ على شره أو تكالب. نفراً. زفيحكي أن صاحب أبا القاسم طمع في زيارة المتنبي إياه بأصبهان وإجرائه إجراء مقصوده من رؤساء الزمان وهو إذ ذاك شاب وحاله حويلة ولم يكن قد استوزر بعد، وكتب إليه يلاطفه في استدعائه وتضمّن له مشايرته جميع ماله فلم يقم المتنبي له وزنا ولم يجبه عن كتابه ولا إلى مراده.س ١١

غير أن هذه الأخبار التي تحرص على وصم الشاعر بمعرة البخل والتهاك على جمع المال ومنعه ستنوع من كيفيات حيكها لأحبابها فتستغلّ ما أحاط بمقتل الشاعر من غموض وتشرع في التوالد منتهكة عرضه حريصة على تطليح ذكره بعار لا ينسى. وهنا يتنزل ما تناقلته المتون القديمة من أن البخل هو الذي قاد المتنبي إلى حتفه. يذكر البديهي في معرض حديثه عن مقتل المتنبي وابنه وغلماه أن الشخ هو الذي قاده ومن معه إلى التهلكة. نفراً: زوقيل إن الخفراء جاؤوه وطلبوا منه خمسين درهما ليسيروا معه، فممنعه الشخ والكبر، فنقدّموه، ووقع به ما وقع.س ١٢ وفي حين تجمع المتون على أن فاتكا الأسدي ظلّ يتعقب المتنبي ويترصده في تطوافه بين الأقاليم والمدائن، مقراً العزم على قتله انتقاما منه على هجائه لابن أخته وتشنيه به^{١٣} حتى ظفر به بعد أن غادر بلاط عضد الدولة وقتله غيلة. يورد الأصفهاني خبرا يتفنّن في الإلحاح على أن بخل الشاعر هو الذي أودى به إلى حتفه. يعمد الراوي، في هذا الخبر، إلى تحريف ما شاع من أمر إصرار فاتك على قتل المتنبي. فيشير إلى أن فاتكا كان من قطع الطرق وقد قتله لينهب متاعه ويستولي على ثروته. لذلك يعمد الراوي في وصف هذه الثروة قائلا على لسان أبي الحسن السوسي والي الوزير المهلبّي على الأهواز: زورد المتنبي علينا ونزل عن

فرسه ومقوده بيده وفتح عيابه وصناديقه ليكلل مسها في الطريق، وصارت الأرض كأنها مطارد منشورة.س١٤

هكذا تستغل الحكاية ما شاع حول المتنبي من أنه كان إذا سافر حمل معه جميع أمتعته وكل ثروته. وتوهم بذلك إلى أن حاله تلك هي التي ستفري به قتلته. لذلك يلج الراوي على أن فاتكا الأسدي حضر المشهد ورأى تلك

الخيرات ثم زجاءه بجمع وقال: قد سار الشيوخ من هذه الديار وشرّفها بشعره والطريق بينه وبين دير قنّة خشين قد استوحشته أهل العيانة والخرابة والصعلكة وينو أسد يسبرون في خدمته إلى أن يقطع هذه المسافة ويهرّ كل واحد منهم بثوب بياض.س١٥ لم يأت فاتك، للإيقاع بالمتنبي، بل جاء يطلب رزقا، فعرض خدماته على الشاعر ويهنّ له ما يتوهم حياته من خطر. هذا ما يلج عليه الراوي مثيرا، في الآن نفسه، إلى أن يخل الشاعر وشره وتكالبه على متاع الدنيا هو الذي سيدفع به إلى رفض النصيحة ورفض خدمات فاتك، ثمة إيهام واضح إلى أن المتنبي بلغ من شدّة بخله أن خير المغامرة بحياته وحياة من معه، على التخلّي عن بعض متاع الدنيا. إن الحرص يهلك صاحبه. والبهل رذيلة تقود المرء إلى حتفه. هذه هي العبرة التي بها يتوسّل الراوي استدراج المتلقي إلى النفور من شاعر يملك من المتاع ما جعل زالأرض كأنها مطارد منشورةس ويبلغ من شدّة حرصه وشره حدّا يجعله يهلك دون بعض الأثواب.

غير أن الراوي لا يكتفي بالعبرة التي يضمنها كلامه بل يعمد إلى تصوير حادثة القتل تصويرا دقيقا ويبتني مشهدا يخلع القلوب قائلا: زفقا فأتك ونفض ثوبه وجمع رُتوب الأعاريب الذين يشرشون دماء الحجيح حسّوا. سبعين رجلا ورصد له، فلما توسّل المتنبي الطريق خرجوا عليه فقتلوا كل من كان في صحبته، وحمل فاتك على المتنبي وطعنه في يساره ونكسه عن فرسه، وكان ابنه أقبلت إلا أنه رجع يطلب دفاتر أبيه فقتل خلفه الفرس أحدهم وحرّ رأسه وصوبوا أمواله يتقاسمون بها بطرطوره.س١٦ ثمة في هذا المشهد نوع من التشفي المستتر. ثمة تلذذ بمشهد القتل يعلن عن نفسه وفق طريقة مواربة معنّة في التخفي. فالراوي يحرص على تذكيرنا بأن قتل المتنبي من الأعاريب الذين يحتسون دماء الحجيح حسواس

وهذا يعني أن ميتة المتنبي ستكون فظيعة في غاية الشناعة. لذلك يحرص على تذكيرنا بأنه لم يمت على صورة فرسه ميتة الفرسان. لقد بطح أرضا بعد أن نكسه قاتله عن فرسه. حتى لكان الراوي يحرص، من خلال رصد لهذه التفاصيل، على تنفيذ قول المتنبي مفتخرا مفرّشي صهوة الجيخان وليكن قميصبي مسرودة من حديد.١٧

أو لكانه يهجو إلى محو صورة الشاعر منيعا على صهوة الجواد لاستبدالها بصورته مداسا تحت سناك الخيل. غير أن ما يبنيني عليه هذا المشهد من تشف لا يمكن أن ينكشف. فالراوي يتقن المواربة والزيغ. وهو بارع في التستر على ما داخل كلامه من إشهاد على أن فساد طباع الشاعر هي التي قادته إلى حتفه. لكن طريقته في استدراج المتلقي إلى إدانة الشاعر القاتل وتحميله جريمة مقتل ابنه سرعان ما تكشف المضمهر وتقصص عن المسكوت عنه. فلقد تمكّن ابن المتنبي من الإفلات من القطة. لكنّه عاد رافعا بدفاتر أبيه. لقد تمكّن من النجاة. لكنّه رجع يطلب تلك الدفاتر. فكان أن حرّ رأسه. وبذلك يكون المتنبي هو الذي قاد ابنه إلى هذه النهاية الفاجعة. ببخله وشره وتكالبه على المال قاد نفسه وصحبه إلى موت محقّق. ويشهره وحرصه على دفاتره قاد ابنه، الناجي الوحيد المحتمل، إلى موت محقّق ما كاد ينجو منه حتى عاد إلى

واضح إذن أن نبرة التشفي والانتقام التي داхلت هذه الأخبار جميعها لحظة حدّثت بتكالبه على جمع الثروة من شأنها أن تجعل أشدّ القرّاء براءة واستسلاما لمكائد الرواة والأعبيهم وبراقتهم في حبك الحكايات ونسج الأفاصيص يشعرون ولو من قبيل الحدس، بنوع من الريبة. لاسيما أن صورة الشاعر كما ترسمها أشعاره تتفاير بالكل مع ما تحرص هذه الأخبار على تكريسه وإشاعته. ولا يمكن لشاعر زاهد في الدنيا عارف بخبايا النفس البشرية مثل المعري أن لا تعاف نفسه المتنبي إذا كان يتصفّ فعلا بكلّ هذا السقوط والدونية. وما احتفاء المعري بالشاعر وشعره واستماتته في الدفاع عنه إلا أمانة على أن المعري كان قد اطلع على أغلب هذه الأخبار والأفاصيص التي حاكها الحاسدون العيابون فأدرك أنها إنما نسجت خيوطها من المكر. ومنه فقلت أحابلها وتمكّنت مستندة إلى ما تنهني

عليه من مداورة ومواربة ويكيد من إحاطة صورة الشاعر بهالة من سواد. لذلك سيقضي المعري العمر كله مدافعا عن الشاعر قولاً وكتابة. وسيصل الأمر بخصوص المتنبي إلى إزالته وإيداعه غير عابئين بعماءه ويعلمه وفضله ومنزلته. ١٨. لقد آمن المعري بالمتنبي واعتبر شعره معجزاً وألف في تبيان ذلك كتاب معجز أحمد.

وقبله نذر ابن جني علمه ومعرفته بأسرار العربية وآدابها للدفاع عن الشاعر، وألف في شرح ديوانه والدفاع عنه زما ينيف على ألف ورقة ثم استخرج أبيات المعاني منه وأفردها في كتاب ليقرّب تناولها وكتب كتاباً ثالثاً في النقض على ابن وكيع في شعر المتنبي وتخططه. س١٩ وسيمد ابن جني إلى نعت العيابين الناقمين على المتنبي بأشنع النعوت معتبراً المتنبي الشاعر الفريد الذي توغل في مناطق قل أن انفطحت في وجه غيره من شعراء العربية، وأجرى الكلام في مضائق لم يسبق إليها. وهو يجاهر بأن الشعر العربي قد شرع يفتتح تاريخ أقوله فكان أن نجح المتنبي في تجديده فأعاد للكلمات طراوتها ولشعر مائه. يكتب منتصراً للمتنبي، مديناً خصوصه، مستنكراً جحوده: زوما لهذا الرجل الفاضل من عيب عند هؤلاء السقطة الجهال وذوي النذالة والسفال إلى أنه متأخر محدث، وهل هذا لو عقلاؤنا إلا فضيلة له منبهة عليه، لأنه جاد في زمان يعقم الخواطر ويصدئ الأذهان، فلم يزل فيه وحده بلا مضاه يساميه ولا نظير يعالیه، فكان كالكارح الجواد يتمطر في المهامه الشداد، لا يواضح نفسه إلا نفسه ولا يتوجس إلا جرسه. س٢٠

أما ابن الأثير فإنه سيصل، في المثل السائر، إلى إعلاء المتنبي وتمجيده في نبذة إطلاقيه واضحة فيكتب: زوعو الحقيقة فإنه خاتم الشعراء، ومهما وصف به فهو فوق الوصف، وفوق الإطراء. س٢١ لكن هذا الاحتفاء الذي صدر عن شعراء وعلماء في اللغة ومؤرخي أدب، يتعاضد مع حشد من الأخبار والمواقف التي لا يخفي أصحابها نعمتهم على الشاعر وحرصهم على تكرار فضله ورغبتهم في الحط من شخصه. غير أن خصوم الشاعر كانوا على يقين من أن الحط من شخصه وتنقيفه شعره غاية تظلّ تطلب ولا تدرك. تنشد ولا تطلال. فمما يروى مثلاً عن الربيعي عالم النحو الذي عرف المتنبي عند قدومه إلى

فارس أنه قال: زقال لي بعض أصحاب ابن العميد: قال دخلت عليه يوماً قبل دخول المتنبي فوجدته وإجماء، وكانت قد ماتت أخته عن قريب، فظننته واجداً لأجلها، فقلت لا يحزن الله الوزير، فما الخبر؟ قال: إنه ليغطيني أمر هذا المتنبي، واجتهادي أن أحمّد ذكره... فكيف السبيل إلى إخماد ذكره؟ فقلت: القدر لا يغالب، والرجل ذو حظ من إشاعة الذكر، واشتهار الاسم، فالأولى ألا تشغل فكرك بهذا الأمر. س٢٢ لقد كان الربيعي عالم نحو جليل. كان عارفاً بصناعات حاذقاً لها الحق كله. بالكد ورشح الجبين نال الحظوة بين علماء زمانه. فلقد قرأ على أبي علي الفارسي عشرين سنة بالتمام. سوفيه يقول أبو علي: قولوا لعلي البغدادي لو سرت من الشرق إلى الغرب لم تجد أنحى منك س٢٣

وواضح أيضاً من نقله لهذا الخبر وعدم ذكره لاسم صاحب ابن العميد، على وبع القدامى بإسناد الأخبار إلى قائلها، أن الخبر لاقي هوى في نفس هذا العالم الفضل. لقد كان الربيعي من المعجبين بالمتنبي. كان معاصراً له، وهو على دراية بما اختلفه الصداد من مثالب تفنّوا في الصائحات بالشاعر. فمن المحتمل أن تدفع به الرغبة في الانتصار للشاعر إلى ابتداء هذه الحكاية. لذلك نسبها إلى صاحب لم يذكر اسمه واكتفى بالإشارة إلى أنه من أصحاب ابن العميد. ومن المحتمل أن يكون هو نفسه هذا الصاحب، لكنّه تعمد عدم نسبة الخبر إلى نفسه. لا سيما أن رد فعل هذا الصاحب على رغبة ابن العميد الجارفة في زلخام ذكر المتنبي إنما تشير إلى أنه كان على بينة مما حققه هذا الذي اسمه المتنبي من مجد وسؤدد ورئاسة على الكلمات. وهو يجاهر بذلك معلناً أن مجد المتنبي قد سطر وجرت به الأقدار. ولا راد لسلطة الأقدار. ونصيحته لابن العميد جاءت تجمع إلى الشفقة بابن العميد إعلاء واضحا للمتنبي وتقديرها له عن أن يمسّ أدنى أو تطاله معرفة. وسواء كان هذا العالم الذي شهد تكالب شعراء بغداد على المتنبي وتسابقهم إلى عرضه، هو الذي وضع الخبر أو كان مجرد ناقل له، فإن انتصاره للمتنبي يظل أمراً حاصلاً. ذلك أن نقل الخبر إنما يعدّ، في جميع الأحوال، نوعاً من إشاعته وتكريسه ومنحه فرصة الانتشار والتوسّع. وليس غريباً أن ينقل هذا العالم الجليل خبراً ينتصر للشاعر

ويمجده، فمثله فعل ابن جني والمعري وابن الأثير مثلاً. حتى لكأن الذين تكالبا على الشاعر إنما صدروا عن نوع من الوعي المضني بأنهم لن ينالوا ما نال من سؤدد ورياسة. ووحدهم الذين اضطلوا بدور مؤسس في علوم العربية وأدائها هم الذين ناصروه ولم يقعوا في فخ النحاس والضغينة والكيد.

سيوسع الانتصار للمتنبي وشعره من دائرة انتشاره طيلة قرون وأحقاب. وسيكتب البديعي نفسه كتابه الصبح المنبي عن حيثية المتنبي في القرن الحادي عشر مدافعاً عن الشاعر وشعره. فقلد كان البديعي يطمح إلى جعل كتابه صاحباً جديداً يدرح عتبة ذاك الليل الطويل من النقولات التي أحاطت المتنبي وشعره ببعض من سواد. لذلك كثيراً ما أصبح الكتابة لدى البديعي منزلة لأعداء المتنبي وتشهيراً بفعالهم ومكانتهم. حتماً كان الشيخ البديعي على يقين من أن هؤلاء الأعداء ينأمون نومة اللحد منذ أحقاب. لكنه لم يغفر لهم فعالهم. لقد صاروا رميمًا عندما شرع في تأليف كتابه. لذلك صارت الكتابة لديه منزلة للتاريخ تهفو إلى تصحيحه. يكتب البديعي مثلاً: زوكان الشيخ أبو سعد محمد بن أحمد العميدي عن أبي الطيب في غاية الانحراف، حائذاً عن التمييز عن سنن الإنصاف، ونحن نورد كلامه، ونرد في نحره سهامه، فإنه تجاوز الحد وأكثر الردس. ٢٤

إن الخبر الذي يورده البديعي عن ابن العميد وموقفه من المتنبي يظل بمثابة لحظة من اللحظات التي يمكن لنا أن نمثل من خلالها مدى ما أثاره المتنبي من ضغائن وأحقاد في نفوس معاصريه. لقد كان ابن العميد وزيراً. وكان أديباً أيضاً. وهو يفضح عن نيته في القتل ورغبته في الجريمة. والخبر يتعمد التلاعب بالمتلقي. فيذكر الراوي أنه دخل على ابن العميد وقد كان شيخ أخته، فوجده مستسلماً لحزن صامت عميق لم يعد يقدر من شدته على الكلام. لقد وجده واجماً. فظن أنه واجد لفجيعة في أخته. هكذا يمهّد الراوي لقلب مسار الحكاية. إنه يصرف انتباه المتلقي إلى ما يمكن أن يتبادر إليه ذهن عادة في مثل هذه الحال. وحين يسلم المتلقي بأن ابن العميد واجم واجد من هول الموت وعظمته تجري الأمور عكس كل احتمال ويحدث القلب في مسار الحكاية. فيصبح فقد

الأخت مسألة هيئة مقارنة بالمصائب الجلل الذي ابتلي به ابن العميد. هذا المصيبة التي تفوق الموت جلالة وعظمة هي المتنبي الشاعر الذي مافتي ترحاله في المداين والأمصار والأقاليم يستنهض حقد الحاقدين ويستنفذ ما تنطوي عليه نفوس الساسة والأدباء في عصره من ويلات وشروخ وليل. دخل ناقل الحادثة على ابن العميد فوجده مثقلاً بالهم مفتعلاً. لقد أخرس من شدة الحزن فصمت. وحين نطق عبر عن رغبته في محو اسم الشاعر من الدنيا ومن ذاكرة الناس. ثمة رغبة في القتل تعلن عن نفسها بشكل مداور. فليس للمرء تحت الشمس غير اسمه وذكره. وإخماد ذكر المرء يعني إبادة وحو آثاره محو لا يبقى ولا يذر لكن الأمر المحير فعلاً، إنما هو معرفة أيهما كان يهفو إلى إبادة الشاعر ومحو ذكره، الأديب أم الوزير؟ ابن العميد صاحب السلطان والجاه المملك على الناس وعلى أمور دينهم ودينهم أم الأديب الذي يمتني النفس بمكانة المتنبي ومجده ورياسته على الشعر.

يذكر البديعي جازماً أن هذه الرغبة في الجريمة إنما صدرت عن كليهما: الوزير والأديب. لقد كان الوزير يخشى على نفسه من تعالي المتنبي. يكتب البديعي مفسراً فزع ابن العميد: زوسع أنه خرج من مدينة السلام متوجعاً إلى بلاد فارس وكان يخاف ألا يمدحه، ويعامله معاملة المهلبسي، فيذكره من ذكره، ويعرض عن سماع شعره. ٢٥ ويذكر أيضاً أن ابن العميد قد أدرك لحظة فجيعته في أخته أنه لن يحظى بما حظي به المتنبي من مكانة في وجدان الناس أجمعين. لقد كان ابن العميد أديباً ذائع الصيت. لكنه كان على يقين من أن المتنبي وحده هو الذي نال شرف الاسم وحاز الرياسة والسؤدد. وهو يجاهر بذلك قائلاً: زانه ليخيطني أمر هذا المتنبي، واجتهادي أن أخدم ذكره، وقد ورد علي ذيف وستون كتاباً في التعزية ما منها إلا وقد صدر بقوله:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر xx فرغت فيه بأسالي إلى
الكذب
حتى إذا لم يدع لي صيفه أملاً xx شرفت بالدمع حتى
كأن يشرق بي

فكيف السبيل إلى إخماد ذكره؟ ٢٦
ثمة في هذا الكلام مجاهرة بفزع السلطة السياسية وهلعها

الدولة في عدة غزوات إلى بلاد الروم، ومنها غزوة الفناء التي لم ينج منها إلا سيف الدولة بنفسه، وسنة أنفار أخدمه المتنبي، وأخذت الطرق عليهم الروم، فجرد سيف الدولة سيفه، وجعل على المعسكر، وخرق الصفوف، وبدد الألوف. وحكى الرقي عن سيف الدولة قال: كان المتنبي يسوق فرسه، فاعتقلت بعامة طاقة من الشجر المعروف بأُم غيلان، فكان كلما جرى الفرس انتشرت العمامة، وتخيل المتنبي أن الروم قد ظفرت به، فكان يصيح الأمان يا علج، قال سيف الدولة: فهتفت به وقلت: أيما علج؟ هذه شجرة علقت بعمامتك فود أن الأرض غيبتها. س ٢٧

ينطلق الخبر من الإيهام بأنه سيحدث عن المتنبي بطلا. فيشير إلى أنه صاحب سيف الدولة في غزوة نعتت بغزوة الفناء لأنها كانت وبالا على سيف الدولة وجنوده الذين أبدووا على بكره أبيهم إلا سنة منهم كان أخدمه الشاعر المطلوب تهجينه وتحقيره. وبذلك يوهم الخبر بأن الناجين كانوا من الأبطال الصناديد الذين لم يقدر جيش الروم على الظفر بهم. ويكفي بسيف الدولة موجوداً من بين الناجين، وهو الفارس البطل، حتى يعضي المتلقي في هذا التأويل. لكن الخبر سرعان ما يشرع في الالتواء ويعم في إعلاء سيف الدولة معولا في ذلك على ما عرف عن هذا الأمير الصامد في المدن الشخورة من أمجاد وبطولات. إن سيف الدولة يجرد سيفه ويفرق الصفوف. بل إنه يبدد الألوف. فترسم صورته على أديم النص نورانية. فهو الفتى الفاتك الذي يدوخ الأعداء ويخلفهم بددا. والثابت أن هذه الصورة، صورة البطل الذي يقدر بمفرده على مواجهة آلاف مؤلفة من جيش الأعداء ليست غريبة على الذهن العربي، بل هي من ابتداع لحظة احتفائه بالشجاعة وتمجيده الإقدام. يكفي أن ننظر في السير التي مجدت البطولات الفردية مثل سيرة سيف بن ذي يزن أو سيرة عنترة في المتخيل الجماعي، وسندرك أن صورة سيف الدولة في هذا الخبر تتشكل مفتوحة على العديد من النصوص التي مجدت البطولة الفردية وذهبت في مفالاتها إلى حد يتحول معه أولئك الأبطال إلى كائنات أسطورية خارقة.

والراوي إنما يحول على هذا التنادي المحتمل بين النصوص في ذهن المتلقي كي يضطلع بدور في حجب ما ينبني عليه كلامه من مغالاة ومبالغة. ذلك أن المغالاة إنما الغاية منها الارتقاء بسيف الدولة إلى مستوى الرمز الذي يجسد الشجاعة والفلك حتى يتسنى للراوي، في ما

من السلطة الشعرية. وابن العميد قد عاش كل ذلك عندما إنناه خبر توجه المتنبي إلى بلاد فارس. إن الهلع الذي عاشه ابن العميد إنما يدرك بالحال لا بالمقال. والخبر يتفذن في تصوير شدة هذا الهلع وعنفه. فيلج على أنه قد بلغ منه مبلغا جعله يسلو وينسى مصابه في أخته لأن الآتي، أي مجيء المتنبي إلى بلاد فارس منطقة نفوذ ابن العميد، كان أعظم ولأكثر جللا في نظر ابن العميد نفسه.

هكذا تتشكل الأخبار طافحة بالأخبار عن مقاصد واضعها، رغما عن كونها توهم، في الظاهر على الأقل، بأنها إنما تلزم الحواد. لم تكف الأخبار التي نسجت حول شخص المتنبي وسلوكه وطبعه بتجريده من هاتين القيمتين ورميه بالبخل ودونية النسب فحسب، بل عمدت مستسلمة لما تخنبي عليه من رغبات دفينة في جعل الشاعر مضرب مثل في التدني والسقوط إلى تنوع مدونة المثالب التي كان واضعو الأخبار يحرمون بواسطتها على إخماد ذكره والتفنير منه ومن أشعاره. ولم تكن مدونة المثالب تتشكل اتفاقا أو على سبيل البخت والصدفة، بل كانت تتبع استراتيجية في منتهى المكر. سترخص أيضا على تجريد الشاعر من قيمة أخرى من القيم التي احتفى بها الوجدان الجماعي ووسعت لها الذاكرة الجماعية مكانة ومنزلة ونسجت من حولها الحكايات والقصص. أعني قيمة الشجاعة التي عليها مدار أيام العرب في ما قبل الإسلام. وعليها مدار سجل بطولاتهم ومآثرهم زمن الفتوحات وعند وقوفهم في وجه أعداء الملّة في المدن الشخورة. ستعمد الأخبار إلى نعت المتنبي بالجين. وليس كالجين مرة يمكن أن تشين المرء في الوجدان الجماعي العربي. ليس للجين شبهة أو صنو يمكن أن ينزل بالمرء في مجتمع مجد الفروسية والبطولة والفلك. فلا مجال في مطلق الرجولة للخوف والهشاشة والجين. فإذا لم يكن المرء شجاعا بأسلا مقداما خرج من دائرة الرجولة وتلقفه عار لا يبلى.

عن الوعي بمنزلة الشجاعة في المتخيل الجماعي والوجدان الجماعي تستمد العديد من الأخبار وتشترع في نسج أحابيلها. فتختلق مما تحدث به المتون من أن المتنبي كان يرافق أمير حلب في حروبه وغزواته ضد الروم وتتفنن في تهزئة الشاعر. نقرا مثلا: زوصحب سيف

بعد، تنقيح الشاعر بوضعه في القطب المقابل رمزا للجنب وال خوف. فليست الغاية من الخبر تجسيد شجاعة سيف الدولة، بل الغاية منه التنشيف من المتنبّي بإظهاره في مظهر الرّعيدي الذي لم يعد يميز بين الأشجار وجند الأعداء من شدة جننه وفرقه وعلعه. لا يكتفي الراوي بهذه الحيلة، بل يعمد إلى توظيف قانون الإضحاك. وبه يستدرج المتلقي إلى ما يريد إيصاله إليه من مقالب المتنبّي. وهنا يتنزل مشهد الشاعر وقد علقت عمامته بشجرة فلاذ بالفرار مستغيثا وعمامته تنتشر ما بينه وبين الشجرة. غير أن الراوي لا يقتنطن إلى أن الصورة التي يبتنيها للمتنبّي سرعان ما تستدعي في الذهن ما برع المتخيل الجماعي في ابتداعه حول الظرف والظرفاء والحمقى والمغفلين والمرورين.

فمشهد الشاعر فارا على ذلك النحو المضحك يمكن أن يتماشى مع شاعر كأبي دلالة تفنّنت المتون في رسم فكاهاته وطرأفه. ويمكن أن يسند إلى أحد المشاهير من الحمقى أو الظرفاء الذين تفنّنت الذاكرة العربية في نسج الأفاصيص والحكايات المسلية حول فعالهم وصنائعهم. وتلك مكائد الراوي، فالغاية من المشهد ليست إظهار المتنبّي في مظهر الجبان الرّعيدي فحسب، بل الغاية منه النزول بالشاعر من مستوى ما اشتهر به من فحار وكبرياء إلى مستوى الحمقى والمغفلين الذين لا يملك المرمه قدام غفلتهم غير الضحك والشفقة. ولا بد أن يكون هذا الراوي الماكر على يقين من أن المشهد يبعث على الإضحاك فعلا. وهو إنما ينشد ترويض المتلقي في امتحان الشاعر واحتقاره بواسطة الإضحاك. هكذا يصبح الخبر، رغم ما انبنى عليه من موارد، مسرحا لنوع من التّنادي الخفي بين النصوص. وظاهرة التّنادي تلك إنما تشير، ولو من قبيل الإيهام، إلى أن واضع الخبر يستلهم نصوصا ولا يقلد واقعا. وإذا الحكاية أدخل في باب أخبار الحمقى والمغفلين وبها ألصق. فهو يذكر أن سيف الدولة كان يواجه الأتوك من جند الأعداء. كان القتال على أشده بين رجل فرد لا تسنده غير رباطة جأشه وإقدامه. لكنّه يجد من الوقت متسعا ليراقب المتنبّي ويداعبه منبها إياه بأن ما يحسبه علجا من جند الروم ليس سوى شجرة خبيثة تلهو بعمامته. أين كان المتنبّي طيلة المعركة؟ لقد أبعد جيش الأمير إلا سعة أحدهم المتنبّي. إن النجاة في مثل هذه الحال بطولية. وودهم المقاتلون الأفذاذ يمكن أن ينجوا في مثل هذه الواقعة المهلكة.

إن الراوي لم يقصد تنقيح الأمير الحماني، بل تعمّد إعلاؤه

كي يحطّ من مكانة المتنبّي في الوجدان الجماعي كما أوضحت. وهو إنما يعول في ذلك على ثقته بنفسه ومقدرته على التلاعب بالمتلقي. لكن هذه الثقة هي التي جعلته لا يتقطن إلى أن المتلقي يمكن أن يبادله مكرًا بمكر ويشعر في التساؤل. كيف يجد سيف الدولة الذي فقد جيشه كله إلا ستة أنفاس منه، متسعا من الوقت للمداعبة واللعب والفكاهة. كيف يمكن لقائد يحضر مقتل جيشه ولا يألم أو يأسو، بل يتخذ من تلك اللحظة الجلل فرصة للعبث والتفكه. هل يعتبر القائد الذي يمضي بجيشه إلى موت مصقّ قائدا شجاعا أم متهورا فاشلا غير جدير بالاسم أصلا. يبدو أن المسافة الفاصلة في ذهن هذا الراوي الذي يطلب كرامة المتنبّي ويصرّ على استباحتها، غير واضحة فأيّهما أكثر معرفة الشاعر الذي يصوّر الراوي على إظهاره في مظهر الجبان الرّعيدي أم معرفة الأمير يلقي بجيشه إلى التهلكة دون أن يحرك ساكنا ثم يشرع في اللعب. الراجح أن الراوي قد انطلق فعلا من واقع نصي واستلهم نصوص الظرف في الثقافة العربية. وهي نصوص تتخذ من المفارقة طريقا إلى التسلية والإضحاك. وتتمكن، نتيجة طبيعتها تلك، من جعل المتلقي يستسلم للذة الإضحاك ويتناسى الواقع. فالعقد الذي ينشأ بين المتلقي والباء، وبين واضع الخبر ومتلقيه في أدب الظرف والظرفاء هو الذي يدفع بالباء إلى المغالاة وتخطي الواقع. وهو الذي يلزم المتلقي بالنظر في محتوى الخطاب وقبول ما فيه من استحالة ومغالاة حتى تحقق الرسالة ما تنشده من إضحاك وتسلية. أما إذا خرجت الرسالة من دائرة ذلك الصنف من الأدب الذي شاع في الثقافة العربية، فإن العقد بين الباء والمتقبل يتغير هو الآخر. فيصبح الباء مطالبا بالامتثال لمطالبات الجنس الأدبي وشروطه. وبالمقابل يصبح المتلقي حذرا لا يقبل بالاستحالة ولا يسلم بالمغالاة والمبالغة.

إن الخبر وما انبنى عليه من موارد تنوّسّ التلاعب بالمتلقي بواسطة الإضحاك يجعل الحكاية نفسها أدخل في باب التخيل والتوهم. وهي، وإن كانت تكشف مقدرة واضعها في ابتداع المواقف الهزلية التي لا تخلو من ظرف، إنما تضعنا في حضرة الخيال متفطنا في اللعب بالشاعر. ذلك أن الحكاية لا تلغي الواقع، بل تستدعيه: ولا تتعالى على الحادثة التاريخية، بل تستند إليها ثم تشرع في حيك مكانه متوسعة في الكلام وفق ما يفي بمتعلق صاحبها وحرصه على تصوير المتنبّي رعيديا جبانا مكلا بالهوان. يتجلى الاستناد إلى الواقع والتاريخ في

توظيف السارد لمعركة الفناء. وهي معركة مشهورة من المعارك التي خاضها سيف الدولة في صراعه مع الروم. يكفي هنا أن نعود إلى الواضع في مشكلات شعر المتنبي، وسنجد أبا القاسم الأصفهاني يحدث عن هذه المعركة لكنه ينحرف بالتسمية ويستخدم كلمة زالفنّاس الدالة على اسم بلدة بالروم. والراجح أن هذه المعركة كانت وبلا على سيف الدولة فعلاً، لذلك يقرن الأصفهاني، في معرض إخباره عن أن المتنبي كان يرافق سيف الدولة في غزواته، بين غزوتين هما غزوة المصيبة وغزوة الفناء. فيكتب: زثم أنام المتنبي عند سيف الدولة على التكرمة البليغة وإسناء الجائزة ورفع المنزلة، ودخل مع سيف الدولة بلاد الروم في غزوتي المصيبة والفناء، ٢٨ لكنه لم يشر أصلاً إلى هذه الحكاية ولو من قبيل الإيحاء، رغم حرصه على تقصي جميع أخبار المتنبي. وهو يذكر أنه جمع كل أخبار المتنبي ودون سيرته وأحاط بمشكلات شعره. يقول في مقدمة الكتاب: زوفد بدأت بذكر المتنبي ومنشئه ومغتربه ومضطربه وما دل عليه شعره من معتقده إلى مخفقه أمره ومقدمه عليا الملك نصر الله وجهه بشيراز وانصرافه عنه إلى أن وقعت مقتله بين ديرقته والشُعمانية واقتسام عقائله وصفائيا. ثم أوردته بتفسير مشكلاته. س. ٢٩.

على هذا النحو الممعن في الكيد والمكر تتوالد الأخبار محدثة عن تجرد الشاعر من القيم النبيلة. فتتسابق إلى عرضه. حتى أن الناظر في كفيّات توالدها وتوزيعها على الموضوعات ذاتها، وكفيّات رسمها لامتداداتها وحبكها لمكاندها يدرك أنها مسكونة إلى حد الهوس بتجريد الشاعر من جميع الفضائل التي لا يمكن أن يخلو منها أو من بعضها على الأقل أي يشر تحت الشمس. وهي تعد إلى تجريده حتى من تلك التي شهدت له بها الدنيا قاطبة في زمنه وفي غير زمنه. لقد كان المتنبي شاعراً ملأ الدنيا وشغل الناس. تبارى الملوك في استدراجه إلى بلاطاتهم ومجالسهم وتسابقوا إلى مدائحه فيما هم يرجفون لهما من ضجراته ومهجياته. لكن الأخبار ستعتمد التّغاضي عن هذه الحقيقة التي تشهد بها المتون القديمة وتؤكددها جميع الكتب التي تناولت سيرة الشاعر. ستحرص على تجريده من فضل الشعر أيضاً.

والناظر في المتون القديمة التي عنيت بشعر المتنبي يلاحظ، في يسر، أن مسألة السرقات قد احتلت فيها حيزاً هاماً. فتبارى خصومه في الرسائل والكتب التي تهدف

إلى إخراجه من دائرة الشعر والنزول به في دائرة اللصوصية والسّرقَة. غير أن السّرقَة كما تحدّثت عنها تلك المتون إنما ترجع إلى نوع من التمثّل التّيسّطي لأحد الكتابات نفسه. لم يكن القداسي على وعي بأن النصّ الإبداعيّ كيّان تاريخيّ. ومعنى كونه تاريخيّاً أنه لا يفتح مجراه ويكون إلا داخل حشود من النصوص السّابقة عليه والمترامنة معه. وهو لا يتمكّن من تحقيق الفردة والإبداعية إلا إذا تمكّن من محاورتها والاعتداء بمنجزها الفنّي. فيتحوّل القديم المتوارى في تلاوين النص الذي استدعاه وصوره في محارقه إلى طاقة يتمكّن، بواسطتها، من الانفتاح على ما تأسس قبله من إبداعات. ووقتها فقط، يصبح بمثابة حلقة نامية في مسار الإبداع. وهذا يعني أن إبداعية النص إنما تتأتّى، في جانب مهم منها، من كونه إنما يفتح مجراه مأخوذاً بقديمه وماضيه، منشداً إلى ذاكرته أي إلى ما تأسس قبله من نصوص. ثمّة تصاور سرّي ليليّ ما يفتأ يتمّ بين النصوص والإبداعات في لحظة الكتابة ذاتها. لذلك يظلّ النصّ مهذا بالترتّب في الاتّباع والتّلاشي في ما ليس منه. وهو لا يتمكّن من افتتاح مجراه الخاصّ إلا إذا تمكّن من تحقيق الانقطاع عن قديمه وماضيه وانتقل نفسه ممّا علق بالذاكرة من مسالك الإبداع ودبريه التي افتتحتها في ما مضى نصوص أخرى. لكنّ إبداعية النصّ تظلّ مشروطة أيضاً بتحقيق التّواصل مع ذلك القديم والتّنامي ابتداء منه لأنّ التّغايير مع القديم مشروط بالتّواصل معه والانقطاع عنه في الآن نفسه.

لكنّ الأخبار التي عنيت بالحديث عن سرقات المتنبي ستكون أكثر عنفاً ممّا حفلت به كتب النقد وتاريخ الأدب. فإذا كانت تلك الكتب تنهض على مقارنة البعض من أبيات المتنبي بأبيات قالها غيره من شعراء العربية فإن الأخبار التي تناولت سيرة الشاعر لا تقارن، بل تدين. ولا توازن بل تتشهر وتفضح. من هنا يتأتّى عنفها. ومن هنا أيضاً تستمدّ خطرها. فما تقدّمه كتب النقد من مقارنات يترك المجال مفتوحاً قدام المتلقّي كي يدقّق النظر في التّهمة ولا تسدّ عليه منافذ التّأويل والتدقيق وإعمال الرأي. أما الأخبار فإنها تعتمد المكر طريقاً إلى الإيقاع بالمتلقّي وجعله يسلم تسليمًا بأن شاعرية المتنبي مجرد

وهم وشعره ليس سوى محاكاة لشعر غيره واقتداء بمنجزاتهم وحشداً من سرقات فاضحة.

يورد البديهي في الصباح المنبئي خبراً في منتهى المكر نقله من الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي الحسن العميدي. وعملية النقل، في حد ذاتها، محملة بالذلات. إن الخبر قد ورد في كتاب العميدي الذي توفي سنة ٤٣٣ هـ. أما يوسف البديهي ناقل الخبر من الإبانة فقد كان من أعيان القرن الحادي عشر الذين أرخ لهم المحبّي في خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر وذكر أنه توفي زيالروم سنة ثلاث وسبعين وألف س ٣٠ وليس المدى الفاصل بين العميدي والبديهي سوى التجسيد الفعلي للخبر وهو يرسم امتداداته ويوسّع من دائرة انتشاره في الزمن. وهو إنما يستمدّ خطورته من كون الدارس لسيرة المتنبي لا يمكن إلا أن يخرج عليه أو يستقدمه من كتاب العميدي.

لقد جاء العميدي ليمنح الأحقاد والمكائد فرصة الانتعاش والتجدد. فقبله نجح الحاتمي في إضرام الأحقاد في الرسالة الموضّحة التي كتبها في مثالب المتنبي يطلب من الوزير المهلب، لكنه عدل عنها فألف رسالته الثانية في ذكر خصال المتنبي ومحاسن شعره. أما العميدي فإنه لن يعرف الندم أصلاً. وهو لا يخفي صفائنه، بل يجاهر بأنه وضع كتابه من شدة النقمة على المنتصرين للمتنبي وشعره. لذلك ينعتهم بكونهم ليسوا مجرد أنصار ومعبّين، بل هم من زحامي عرشه. ولهذه العبارة مكرها. إنها تستدعي ما حدثت به المتون القديمة عن العرش وحملته في الأعالي لقومي إلى أن أنصار الشاعر قد ضلّوا وتلقّفتهم الأبالس لأنهم خرجوا من دائرة الإعجاب إلى حدود التقديس. وهو ما لا يمكن للمؤمن أن يرتضيه. نُسبة في كلام العميدي رغبة في التكفير تتخذ من الاستعارات المستقدمة ممّا حفل به المتخيّل الجماعي من صور حول العالم العلوي، وسيلة وتشريع في التشهير بالشاعر وأنصاره. نقرأ مثلاً: زولقد جرى يوماً حديث المتنبي في بعض مجالس الرؤساء، فقال أحد حاملي عرشه: سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وأكرمه، وجمع له من المحاسن ما فضل به كلّ من تقدّمه، ولو أنصف لعلق شعره كالسبع المعلقات من الكعبة، ولقدّم على جميع شعراء الجاهلية في الرتبة س ٣١

هذا الإلحاح على ما بلغه أنصار الشاعر من تعصّب لا يأتي اتفاقاً. فالغاية منه إضفاء نوع من الشرعية على تأليف الإبانة والإقناع بأن كتابه لا يصدر عن النقمة، بل يصدر عن الرغبة في إجلال الحقيقة. لكن النقمة سرعان ما تستبدّ بالكلام ويخترق الكتاب بالرغبة العاتية في محو اسم المتنبي من دائرة الشعر والشعراء لتصنيفه في عداد اللصوص والسراق والخاطفين. هذا ما يجاهر به العميدي قاتلاً: زولقد تأملت أشعاره كلّها فوجدت الأبيات التي يفتخر بها أصحابه، وتعتبر فيها آدابه من أشعار المتقدمين منسوخة، ومعانيها من معانيهم مسلوخة. س ٢٢ لكن العميدي يتكتم على اسم صاحب المجلس واسم الشخص الذي ينعته بكونه من زحامي عرش المتنبي. وهو بذلك إنما يقتضي أثر الحاتمي ويستلم طريقته في التكتم على ما يمكن أن يجعل الخبر محلّ تكذيب أو موضع شك. والراجح أن الذين تقفّوا في اختلاق الأخبار ونسج الحكايات حول مسيرة الشاعر وشخصه وحاكوا الأفاصيص عن دونيّة نسبه كانوا على دراية بأنهم يريدون أن يجعلوا من ماضيه وبالا عليه. أما الذين تناقلوا الأخبار حول جبنه وسرقاته إنما كانوا على يقين أيضاً من أنهم يرسمون للمكيدة مجراها في الزمن حتى يسدّوا في وجه الشاعر أبواب المجد في المستقبل. وإجراء المكائد في الزمن، في المستقبل والآتي، إنما مردّه الوعي الحاد بأن شاعراً سلط نجمه وذاع صيته حتى طُبق الأفاق جميعها لا يمكن أن يطاله النسيان.

ثمة يقين بأن الذاكرة الجماعية قد شرعت توسّع له في رحابها مكانة ومنزلة منذ ذلك العصر. لذلك ستضطلع الأخبار بمحاصرته في المستقبل أيضاً. حتى لكان الأخبار صدرت عن الوعي بأن الشاعر سيخلد ولن يطاله البلى فحرصت على إحاطته بهالة من سواد تلاحقه الدهر كلّ. وهي تصدر أيضاً عن معرفة تامة بما في صميم النفس البشرية وأفاصيصها من نزوعات شريرة ورغبات دفينّة في تنقيح الآخرين انتصاراً للذات وإعلاء لها. لاسيّما أن الأخبار التي تسرّعت إلى عرض المتنبي وشعره إنما نهضت على الزيف والمواربة. حتى لكان طابعها المهادن ذلك إنما يهدف إلى إثارة تلك النزوعات في نفس المتلقي دون روية منه ودون فكر واختيار لذلك يكفي أن نقرأ هذه

الأخبار بقليل من البراءة ونسلم بما جاء فيها حتى تصبح صورة المتنبي فاجعة قائمة منفردة تعافها النفس. لأن أغلب تلك الأخبار، بما تنهني عليه من مكر في نسج الأفايصص والحكايات، إنما تنشئ توريط متلقيها المفترض في الدم المراق، دم الشاعر الذي حرمت على استباحته

يكتب البهيمعي ناقلاً ما جاء في الإبانة متصرفاً في صياغته بعض التصرف: زولقد حدثني من تلق به: أنه لما قتل المتنبي وجد معه ديواناً أبي تمام والبحرّي بخطه وعلى حواشي الأوراق علامة كل بيت أخذ معناه وسلخه، فنهز يحلّ له أن ينكر أسماء الشعراء وكُناهم، ويجحد فضائل أولاهم وأهراهم إلى أن قال: وأنا بمشقة الله تعالى أورد ما عندي من أبيات أخذ ألفاظها ومعانيها، وادّعى الإعجاز لنفسه فيها، ليهشد بلوّم طبعه في إنكار فضيلة السابقين، ويسمّه بما نهبه من أشعارهم بسمّة السارقين^{٣٣}. يمدد الراوي الثاني، في هذا الخبر، إلى التكتّم على اسم الراوي الأول مكتفياً بالإشارة إلى أنه من النفاة. ولهذه الصفة دلالتها على أن ناقل الخبر يدرك إدراكاً تاماً أن ذكر السند هو الذي يمدّ المتن بمصاديقه وهو إنما يوردها لتجنب عن السند وتؤدي دوره. لكنّ فداحة التهمة الواردة في المتن هي التي تجعل تلك الصفة التي تسند إلى ناقل الحادثة محاطة بالريبة والشك. لا سيما إذا كان المتلقي على دراية بأن الإشاعات والفن لا تستند فاعليتها وتوسع من دائرة انتشارها إلا إذا اكتنفها بعض من غموض. وامتناع الراوي عن المجاهرة باسم من نقل إليه هذا الخبر إنما يأتي ليعيط الحكاية بالغموض ويمدّ الخبر بما تملكه الإشاعة من مقدرة على التوسع والانتشار.

يلجّ الخبر على أن المتنبي افتضح يوم قتل. لقد كان موته نهاية وبداية في الوقت نفسه. كان نهاية للشخص، وبداية لغضبيته وانكشاف لؤمه ولصوصيته. لقد وجد معه زديواناً أبي تمام والبحرّي بخطه وعلى حواشي الأوراق علامة كل بيت أخذ معناه وسلخه. لقد كان المتنبي لصاً. هذا ما يجاهر به الراوي فيما هو يومئذٍ إمام إلى أن الشاعر القتييل كان على غفلة كبيرة. فهو من أولئك اللصوص المحقّق الذين يتركون وراءهم ما يدلّ عليهم

ويعجّل الإيقاع بهم. غير أن بنية الخبر لا تخضع لشروط السرد وما يتطلبه من تحفّ للراوي وقت إنجازها لحدث القصّ، بل ترد مسجّدة للضعيفة وهي تفتتح مجراها وتعلن عن نفسها جهاراً. فالراوي الثاني يحدثنا بما قاله الراوي الأول حول افتضاح المتنبي يوم قتل. والحكاية، في حد ذاتها، تدين وتشهر وتفضح. إنها لا تخفي مقاصدها، بل تصرّح بها. لكن الراوي الثاني لا يتمالك ولا يكتفي بما تطفح به الحكاية من إدانة، بل يتدخل بنفسه ويجاهر بنقمة على الشاعر القتييل وعزمه على التנקيل بقصائده والتمثيل بشعره. فتتوالى المعرّات التي ينسبها إلى المتنبي. ويصبح الكلام مرصعاً ترصيعاً فاضحاً بالمطالب تتوالى غزيرة لا تكلّ وتضعنا في حضرة العميدي حاقداً للحقد كله. فهو ينعت الشاعر بالوجود، ينكران الجميل، بلوّم الطبع، مجاهر، في الآن نفسه، بأنه سيستعين بالله عليه وعلى فضحه، وبمشيئته تعالى، سيتمكّن من إخراج من دائرة الشعر ويلقي به هناك عميقاً في دائرة السراق والخطافين. يلجّ العميدي على أن المهمة التي يستعين بالله على إنجازها إنما مردها انتصاره للحقّ ودفاعه عن الحقيقة التي تمكّن الشاعر طيلة أيام عمره المتكدّ بكيد الكاذبين وطمع الحاسدين من إخفائها. أما بعد أن قتل ورحل مكفناً في دمه وافتضح من أمره ما كان خافياً، فإن العميدي سيسدّ في وجهه أبواب المجد ولا نجاة. لم يتشكّل هذا الخبر اتفاقاً، بل إنه يستند إلى مصدرين. أولهما ما عرف عن المتنبي من كونه كان مشاء مقمياً في السفر والترحال. وهو يفاخر بذلك في شعره معتبراً الشعر والسفر صنوين. فمن تسكنه أسئلة الشعر لا يمكن أن يقيم في مكان، بل يمعن في الترحال قلقلًا متوتراً باحثاً عن الجديد والفريد. حتى لكان أعظم ما يمكن أن يجود به الشعر إنما يكون في السفر والترحال لا في الزاينة والمقام.

لقد كان المتنبي مأخوذاً بالرحيل، بالسفر، بالجديد الذي يحفز الحواس بالغريب، بالمفاجئ. ففي السفر يمكن أن يستبدل الأليف والمكرور والمتعارف، بالغريب والمفاجئ والجديد. ٣٤ وتذكر الكتب التي عنيت بمسيرة المتنبي أن ما ورد في شعره من تمجيد للترحال وللإقامة في السفر إنما جاء يعبر عن طريقته في المقام تحت الشمس. فالسفر

بالنسبة إليه كان فعل وجود. كان طريقة في المقام على الأرض. والإقامة في الرحيل هي التي جعلت الشاعر يحمل معه في ترحاله جميع متاعه. ويذكر أبو نصر محمد الجبلي ذلك، في معرض حديثه للخالد بن عنان عن ظروف مقتل المتنبي. يكتب: يقول أبو نصر: وإفاني المتنبي، ومعه بغال موقرة بكل شيء من الذهب، والطبيب، والتجملات النفيسة، والكتب الثمينة، والآلات، لأنه كان إذا سافر لم يخلف في منزله درهمًا، ولا شيئًا يساويه، وكان أكثر إشفاقه على دفاتره، لأنه كان قد انتخبها، وأحكمها قراءة وتصحيحًا. ٣٥

إلى هذه الحكاية وغيرها من الأخبار التي تلح على أن الشاعر كان مشاء يطوي الأرض لا يقر له قرار سيمتد الخبر ويشعر في نسج مكانه. فإذا كان المتنبي يحمل معه متاعه ودفاتره التي زانتخبها وأحكمها قراءة وتصحيحًا في حله وترحاله، فمن الطبيعي أن لا يترك وراءه ديواني أبي تمام والبحتري وهما المنهل الذي منه خطف كنوزه وفرائد أشعاره. لو كان المتنبي فطنًا ذكيًا لأتلف الديوانين ولما تركهما وراءه وعلى حواشيهما علامات تدل على ما سرقه منهما. لماذا لم يحفظ الأبيات وهو الذي تشهد له كتب تاريخ الأدب بقوة الحافظة. لماذا ترك وراءه مدونة تدينه وتفضضه. لماذا كان يوجب الأرض محملًا بما يثبت جريته وسرقته. ما الذي يمكن أن يحدث لو ضاعت منه تلك المدونة الفاضحة ووجدتها عالم لا يخفي نغمته عليه مثل العمودي، ألا ينكشف أمره؟ لقد بلغ المتنبي من شدة إعجابه بالديوانين مبلغًا دفعه إلى استنساخهما بخط يده. وما إلحاح الراوي على عملية الاستنساخ تلك إلا إيماء منه إلى أن المتنبي قد خطف الأبيات التي وضع قدامها علامة في الحواشي. وما لم يضع أمامه علامة لا يعني أنه لم يسرقه، بل يعني أنه إنما مثل الفضاء الذي ستتحرك في رحابه تجربة المتنبي استلهاها أو اقتداء وأتباعا.

وفي حين يعمد الراوي الثاني، في الخبر الذي أورده العمودي ونقله عنه البديعي، إلى التكتف على اسم الراوي الأول مكتفيا بالإشارة إلى أنه من ممن يوثق بكلامهم، يجري الأصفهاني هذا الخبر على لسان لغوي معروف هو عبد الواحد الحلبي. لقد قتل المتنبي في أرض موحشة

خلاء في طريق عودته من فارس. وقائله يشهد بأن ذلك الدرب رخيص قد استوحشته أهل العياشة والجرابة والصعلكة. س. وناقل خبر موته يلح أن قتلته نهبا جميع أمتعته. كيف وصل ديوان البحتري إلى حلب. لا بد أن يكون القتل قد انشغلوا باقتسام الغنائم عن تلك الدفاتر التي عاد ابن المتنبي يطلبها فكان أن حرّوا رأسه حرًا. هل يعني هذا أن الابن القليل غامر بحياته ولقي حتفه طلبا لتلك الدفاتر حتى لا يقع ديوان البحتري في أيدي الناس أم أنه عاد لأنه عز عليه أن يترك تلك الدفاتر وما حوته من أشعار والده القليل ويداعبه بين يدي قتلة قد يتلفونها إمعانا في الغي والتشفي؟ يبدو أن هذه الأسئلة التي من شأنها أن تحيط هذا الاتهام ببعض من ريبة لم تجل بهال الراوي الذي يسند إليه الأصفهاني هذا الخبر. لكن العمودي كان على يقين من أن هذه الأسئلة هي مما يتبادر إلى الذهن فعلا. لذلك يعمد إلى طمأنة متلقيه المفترض فيستدرجه معلما إيّاه أن هذا الاتهام يتطلب تدليلا، ويعدده بأنه فاعل ذلك بمشينة الله ويعمن منه.

أما المصدر الثاني الذي ينطلق منه العمودي إنما هو ما أشاعه الحاتمي، أحد خصوم المتنبي وأعدائه المجاهرين بنقمتهم عليه وبغضهم له، من أنه كان ينكر أنه سمع بأبي تمام والبحتري أو أطلع على أشعارهما. ٣٦ ولا يكتفي الحاتمي بإيراد هذا الجحود بل ينطق المتنبي بما يدل على أنه يحقر الشعاعين معا ويتجاهلهم. فيذكر في الرسالة ذاتها أن المتنبي قد قال له في أحد ردوده عليه: زنتك عن هذا، فهل تجد لأبي تمامكم هذا أو بحتريكم معنى اختراعها؟ ٣٧ لقد كان الحاتمي على يقين من أن جحود فضل الشعراء الأسلاف فعلة لا يمكن إلا أن تشين صاحبها لذلك عمد إلى تكريسها وإلصاقها بالمتنبي. ويذهب إحسان عباس إلى أنه اختلقها ليستنهض الوجدان الجماعي إلى معاداته والنفور من جحوده فضل غيره. ٣٨ وقبله بأحقاب جزم الخالديان بطلان هذا الاتهام المشين فنكرا أنهما التقيا الشاعر في بلاط سيف الدولة ونقلًا عنه قوله: رأو يجوز للأدب ألا يعرف شعر أبي تمام وهو أستاذ كل من قال الشعر بعده. ٣٩ وهما يؤكدان أنهما أعلماه بما ينسب إليهم من جحود فنفي ذلك. نقرأ: زفأنتك ذلك، ومازال بعد ذلك إذا التقينا ينشدنا بدائع أبي تمام وكان

آن للكائد إذن، أن تمنع في نسج حبالها. لقد عمدت الأخبار التي تناولت شخص الشاعر واستباحته إلى التفرّض بنسبه وشعره وطباعه. وهي إنما صدرت، في كل ذلك، عن كحايات يمكن للمتلقي أن يتكك فيها أو يقابلها بنوع من الريبة والحذر لكن الأخبار التي ستتناول عقيدة وتحرص على طرده من دائرة الإيمان ستتخذ من اسم الشاعر نفسه طريقا إلى متعلّقها. عبثا سيحاول أنصار الشاعر ممّن حرصوا على الانتصار له من أمثال ابن جنيّ أو ممّن توسّلوا بينه وبين خصومه من أمثال القاضى الجرجاني أن يلحوا على أن الشاعر لا يشرف إلا بشعره واقتداره على التصرف في الكلام أما عقيدته فإنها تظلّ بمعزل عن الشعر إن تهمة المروق والاستهتار بالمقدّسات مندسة في الاسم نفسه. وليس للمعرف في الوجود غير اسمه. من هنا تستمدّ التسمية خطرهما وأهمّيتها. ثمّة إنابة وقعت بين اسم الشاعر والصفة التي أطلقت عليه. بل إن الاسم صار يعرف بالصفة. ثمّة عملية استبدال طالّت اسم الشاعر حتى صار يعرف بالمتنبّي.

لهذه التسمية مكاندها وويلاتها. إنها تدين وتشهر وتفضح. وسينجح الشاعر نتيجة صيته وما حققه بالشعر من أمجاد في محو ما تنجس عليه من إدانة وتشهير. فتصبح التسمية عبارة عن اصطلاح أو عبارة عن دال لا يعني مدلوله. وتصبح كلمة المتنبّي دالة عليه شاعرا ملاً الدنيا ولا تدلّ على المروق والعصف بالمقدّسات. لكن الأخبار والكحايات ستحرص على شدّ الدال إلى مدلوله الأصليّ وتحوّل عملية الزحزحة التي تمتّ. ستتفنّن في تأوّل التسمية وتصرّف فيها كلّ متصرّف. والراجع أن الهالة التي أحاطت بها الوجدان الجماعي هي التي أدّت إلى تكالّب الحاقدين عليه، والمكانة التي نالها في عصره هي التي جعلت الأخبار تلجّ على تعدّد مثالبه. وخصومه من الطاعنين العيايين إنما استندوا إلى ما شاع حول زخبت معتقدهس ورقة دينه وشرعوا ينسجون الكحايات التي تطرده من دائرة العقيدة وتعاليمها. لذلك جاءت الأخبار التي أسندت إلى علماء من ذوي الفضل وأهل الرأي والحكمة من أمثال أبي علي الفارسي وتلميذه ابن جنيّ ممّن عاصروه وجعلتهم به مجالس، وتلك التي لهج بها من ناصره من الشعراء من أمثال المعريّ، مضادة

للأخبار التي جاءت تدين وتفضح وتشهر.

غير أن الأخبار التي حدثت عن تعالي المتنبّي تظلّ تشير إلى أن تعاليه لم يكن مجرد تظاهر بالعظمة، بل كان موقفا يصدر عن الوعي الحادّ بما للكلمة من سلطان في زمن هان فيه الشعر والشاعر، ووعي مماثل بأن للشعر ثارته. ولم يكن وعيه ذلك مجرد قناعات فكرية يلهج بها الشاعر حين يستبدّ به الضجر ممّا آل إليه أمر الشعر في زمانه من ضعة، بل كان نهجا سلوكيّاً كرّسه في علاقته بممدوحيه. حتى أنه تمكن من قلب المفاهيم نفسها. فالتكسّب بالشعر يعني التطواف كسبا للرزق. لكن أخبار المتنبّي ستزجّح المفهوم عن دلالته. وتخرج بمفهوم التكسّب نفسه عن دلالته المتعارفة. لم يعد الانتجاع يعني تخفّل الشاعر بين المجالس والبلاطات طلبا لصلوات الملوك. بل للشاعر هم الذين سيستحوّون الشاعر ويخون في طلبه راجين أن ينعم عليهم بفضل الشعر. ثمّة عملية قلب طالّت الأدوار والوظائف. لقد كفّ الشاعر عن كونه يقول الشعر طمعا في عطايا الملوك، بل الملوك هم الذين صاروا يتجارون لنيل الخطوة عنده طمعا في مدائحه وأشعاره. كفّ الشعر عن كونه سلعة ذات قيمة تجارية. وألجمت سطوة المال والجاه. فقد المال سلطنته قدام سلطان الكلمة. وعزّبت السلطة السياسية ممّا يصنع مهابتها وسودها حين وضعت في مواجهة السلطة الشرعيّة. ولذا انتصرت الكتابة.

المراجع:

- ١ - يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ٢٠. هذا أيضا ما يورده ياقوت الحموي في معجم البلدان، الرّوق. موقع الجمع الشّقاني (أبو ظبي) على شبكة الانترنت. <http://www.alwaraq.org/bn/doc/cgi.exe/bookssearch>
- ٢ - الشّعالي، يتيمة الدهر، الرّوق. ويورد البديعي في الصبح المنبي في حيثيّة المتنبّي الخبر نفسه متصرّفا فيه متصرّفا طفيفا. انظر ص ١٤٤-١٤٥
- ٣ - أبو علي محمد بن الحسن الحائمي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقا أبي الطيّب المتنبّي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٥، ص ١١.
- ٤ - البديعي، يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، تحقيق مصطفى السقا ويحمد شتا وعبدّه زياده، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، الطبعة الثالثة (د. ت)، ص ١٢٩.
- ٥ - المتنبّي، ديوان المتنبّي، بيروت: دار صادر، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩٤، الجزء الثالث، ص ١١٣.

- ٦ - يوسف البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص ٩٥.
- ٧ - نفسه، ص ٩٢. ويورد كل من الشعالي في يتيمة الدهر والبديهي في الصبح المنبي عن حيثية المتنبي حكاية تنوع على الموضوع ذاته وتهدف إلى تجريد الشاعر من قيمة الكرم وتلصق به معرفة البخل.
- ٨ - يكتب المتنبي مثلاً: شَرُّ البلاد مَكَانٌ لَا صَبِيحَ بِهِ xx وَشَرُّ مَا يَكْتَبُ الْإِنْسَانُ مَا يَصِفُ، (الدبيان، ص ٤ / ٨٩).
- ٩ - يكتب مثلاً: قَلَمًا صَارَ وَدُ النَّاسِ خِيَا
جزيت على ابتسام بابتسام
وصبرت أشك فِيمَن أَصْطَفِيه
يلبني أَنَّهُ بَخْسُ الْأَسَامِ (الدبيان / ٤ / ٢٧٤)
- ١٠ - أبو القاسم عبد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني، الواضع في مشكلات شعر المتنبي، تحقيق سماحة الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨، ص ١٥ وما بعدها.
- ١١ - الشعالي، يتيمة الدهر، الورق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي)، على شبكة الانترنت. <http://www.alwaraq.com/vol1-bin/doc/gg.exe/booksearch>
- ١٢ - البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص ١٧٥.
- ١٣ - انظر مثلاً ما يورده البديهي، ص ١٧١، ١٧٥.
- ١٤ - أبو القاسم الأصفهاني، الواضع في مشكلات شعر المتنبي، ص ٢٦.
- ١٥ - نفسه.
- ١٦ - نفسه، ص ٢٦-٢٧. يورد البغدادي القصة نفسها في خزنة الأدب انظر الخزنة في الورق -
- <http://www.alwaraq.com/vol1-bin/doc/gg.exe/booksearch>
- ١٧ - الديوان، ص ٤٤/٢.
- ١٨ - كانت هبة المعري بأسرة المرتضى متينة جداً، وكان يحضر مجلس الشريف المرتضى، وقد رقى أباً أحمد، والد الشرفين الرضى والمرتضى الذي توفي في جمادى الأولى سنة أربع مائة. وكان أنه حضر مجلس المرتضى، فعرض ذكر المتنبي، وكان المرتضى يكرهه ويتعصب عليه، وكان أبو العلاء يحب ويرى أنه أشعر المحدثين، ويفضله على بشار ومن بعده كآبي نواس وأبي تمام، فانتقصه المرتضى، وأخذ يتقبح عيوبه، فقال أبو العلاء: (لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله: «ذلك يا منازل في القلوب منازل» لكفاه فضلاً). فغضب المرتضى وأمر بإخراجه، فمسح برجله حتى أخرج. ثم قال المرتضى لمن حضره: أتدرون لم اختار الأعمى هذه القصيدة دون غيرها من غُرر المتنبي؟ قالوا: لا. قال إنما عرض بقوله: وإذا أنتك ممتني من ناقص فوني الشهادة لي بأنني كامل

- انظر: أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي «معبر أحمد»، تحقيق عبد المجيد دياب، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب (د.ت)، ص ١٠٠-١٠١.
- ١٩ - أورد، إحصان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن، بيروت: مؤسسة دار الأمانة، ١٩٧١، ص ٢٧٨.
- ٢٠ - نفسه، ص ٢٧٨-٢٧٩.
- ٢١ - أورد البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص ١٧٩.
- ٢٢ - البديهي، ص ١٤٦: الرعي هو أبو الحسن علي بن عيسى الرعي التحوي البغدادي المنزل الشيرازي الأصل. كان عالماً في النحو. توفي سنة ٤٢٠ هـ.
- ٢٣ - البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، انظر ما يورده محقق الكتاب هامش ص ١٤٦.
- ٢٤ - البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص ١٨١.
- ٢٥ - نفسه ص ١٤٦.
- ٢٦ - نفسه، ١٤٦-١٤٧.
- ٢٧ - نفسه، ص ٧٨-٧٩.
- ٢٨ - أبو القاسم عبد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني، الواضع في مشكلات شعر المتنبي، ص ١١.
- ٢٩ - نفسه، ص ٦.
- ٣٠ - المعني، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، بيروت: دار صادر، (د.ت)، ص ٥١١.
- ٣١ - البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ١٨٢-١٨٣.
- ٣٢ - نفسه، ص ١٨٤.
- ٣٣ -
- ٣٤ - نقراً مثلاً: أَلَيْتَ تَرْحِي وَجَعَلْتَ أَرْضِي قُنُودِي وَالْغُرَيْرِي الْجَلَالَا
فَمَا حَاوَلْتُ فِ أَرْضِ مَقَامَا
ولا أَرْمَعْتُ عَنْ أَرْضِ زَوَالَا
على قَلْبِي كَانَ الرِّيحُ تَحْتِي
أَوْجَعُهَا جُنُونًا أَوْ ضَالَا (الدبيان، ٣/ ٣٤١)
- ٣٥ - البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص ١٧٣.
- ٣٦ - أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذكر سركات أبي الطيب وسائط شعره، ص ١٠٦.
- ٣٧ - نفسه، ص ١٨٦.
- ٣٨ - إحصان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ز هـ ٣٧٩-٣٨٠.
- ٣٩ - نفسه.
- ٤٠ - البديهي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص ١٤٣.

ديفيد هيوم

ودور المخيلة

في معرفة الغير

سمير اليوسف*

خلف هذا الجهد شغف مهم. وكأن
الجهد المبذول نفسه قد آل بهذا الشغف إلى
وهدة الاهمال الى أن صير الى إحيائه بفضل
مقالة مؤرخ الأفكار الراحل اشعيا برلين « هيوم
والنزعة الألمانية المضادة للعقلانية » (١).



هناك غير فوجود الغير ودوامهم، دوماً فعلياً أو رمزياً، هو ما يُملئ أنه إذا ما جاز اعتبارهم لغزاً أصلاً، وهو أمر يتوقف بالدرجة الأساس على البحث في طبيعة المعرفة الممكنة لهم، فإنه لا يمكن البت بأمر هذا اللغز على صورة نهائية مطلقة (٢).

والشغف، أو السؤال، أخلاقي الحافز لانه لا ينحصر بطبيعة الحقائق فحسب وإنما بالقيم أيضاً، وهو جمالي أيضاً لانه ينطلق من فرضية أن الحقائق والقيم يُصار إلى بلوغها من سبيل واحد، وبما يجيز القول بأن القيمة تعين الحقيقة بقدر ما تعين الثانية الأولى. فالتمييز ما بين الاثنين، تبعاً لزعمنّا، فعل تال لعملية إكتسابها جميعاً. والاعتقاد هو الكلمة المفتاح لهذه الفرضية، بل للسؤال نفسه: إننا لا نعرف الحقائق والقيم وإنما نعتقدهما.

سنأتي الى الدور الذي لعبته هذه المقالة في النهاية. اما الشغف نفسه فيمكن تلخيصه بالسؤال حول طبيعة معرفتنا بالغير.

ولئن وقع هذا السؤال في قلب «نظرية المعرفة»، وهي الميدان الراسخ في تاريخ الفلسفة، فإن الانسواء في هذا الميدان ليس بحد ذاته حافز الشغف المذكور أو مولده. فالسؤال حول طبيعة معرفة الآخرين ليس إغراباً عن محض هم معرفي— على الأقل في حدود المعنى والممارسة المنسوبين إليه في سياق الميدان الفلسفي التقليدي— وإنما يصدر عن حافز أخلاقي وجمالي معاً ويهدف الى تسويخ اعتبار معرفة الآخرين بمثابة وقوف حيال لغز.

واللغز المقصود هنا هو ذاك الذي لا سبيل الى حله ما دام

* ناقد من فلسطين يقيم في لندن.

الرئيسي ليس البرهان على صحة او خطأ هذا الاعتقاد، وإنما تقصي الاسباب التي تسوغ لنا الأخذ به.

مثل هذا المستهل قد يبدو مستهجنًا بالنسبة لسؤال حول الواقع الخارجي، غير اننا اذا ما وقفنا على مرامي مشروع هيوم الفلسفي بطلَ مبرر إستهجاننا. فهيوم يرمي الى تأسيس علم يدرس الطبيعة الانسانية، يكون شاغله إختيار قوى وملكات وحدود المعرفة الانسانية، او بإختصار، قدرة الانسان على المعرفة.

وبما ان هيوم يضع موضع المسألة اية معرفة تقع أبعد من حدود ملكاتنا، بحيث نلاحظها ونخبرها، فإنه يسقط مقولة الوجود الخارجي، او اية مقولة مكافئة مما يُرسي أساساً للزعم بوجود اجسام مستقلة. فعنده الوجود هو وجود موضوع ما (٣) ومن ثم فليس من الممكن ان تكون هناك فكرة وجود مستقل لجسم ما. بحيث لا يمكن ان يكون هناك إنطباع وجود لا يمكن ان تكون هناك فكرة كهذه طالما ان اصل كل فكرة إنطباع مستعاد (٤). اما بالنسبة للظن بما هو خارجي فهو لا يقل خطأً عن فكرة الوجود المستقل للجسم. فإن زعم ان هناك وجوداً خارجياً، او ان هناك وجوداً مستقلاً عن ادراكنا لوجوده، هو ان ندعي، ببساطة، أننا نعرف ما لا ندرك، بل وما لا يسعنا ادراكه. فمعرفتنا، بحسب هيوم، هي مجموع ادراكاتنا (إنطباعاتنا وافكارنا). لذا فإن الزعم بأن في الواسع ادراك ما يقع خارج حدود مداركنا لهو من قبيل التناقض الذاتي.

لربما يتسنى لنا الآن ان نفهم سرَ إعتبار هيوم ان مقولة وجود الجسم المستمر والمستقل عن الذهن، لهي بمثابة إعتقاد ليس حقيقة. بيد ان الاعتقاد اعظم شأنًا من محض فكرة وجود جسم مستقل (او بالضرورة وجود الواقع الخارجي)، فالاعتقاد «فكرة حية وثيقة الارتباط بإنطباع حاصر» (٥) والفارق ما بين الاثنين، اي الفكرة والفكرة الحية المرتبطة بإنطباع حاصر، يكمن في السبيل الذي يُصار من خلاله الى تلقي كل منهما. فإكتساب إعتقاد بالوجود المستقل والمتصل للواقع الخارجي لا يتلخص في إكتساب فكرة لهذا الوجود، وإنما ايضاً ما يُضاف اليها من قوة وجوبية. اما بالنسبة لمصدر القوة والحيوية اللتين تجعلان فكرة الوجود المستقل والمتصل فكرة حية، فإن هذا ما يتولى هيوم سوق تفسير له لاحقاً.

مثل هذه الغرضية تجعل الشك بمعرفة الغير، اي بتمثيل ماهيتهم والحكم عليهم، امرًا جائزاً. بيد ان الشك المنشود ليس غرضاً بحد ذاته، وهو لا يهدف حتماً الى إنكار اية معرفة على الإطلاق. فإذا ما كانت المعرفة المعنية بمثابة إعتقاد لم يعد من العسير نذب ما نعرف وفي اقل تقدير تعليقه بما يسوغ لنا في النهاية إعتبار الغير بمثابة لغز.

انه لهذا السبب وجد الشغف المذكور ضالته في معالجة الفيلسوف الاسكتلندي ديفيد هيوم لمسألة وجود الجسم المستقل، او الواقع الخارجي عموماً. صحيح ان هيوم يعالج هذا الامر من قلب الميدان الفلسفي الراسخ، وان معالجته للامر لا تنحصر بمعرفة الآخرين، وإنما تهدف الى معالجة هذه المنحى إستكمالاً لنظامه الفلسفي حول ما يسميه «علم الانسان». علاوة على ذلك فإن هيوم يشدد في النهاية على ضرورة التسليم بالاعتقاد في وجود جسم مستقل، او عالم خارجي، وليس الشك فيه او تعليقه.

غير ان كلاً من مفهوم هيوم لـ«علم الانسان» وحجته القائلة بأن معرفتنا للواقع الخارجي هي بمثابة إعتقاد طبيعي، ما يتجاوز حدود الاستمولوجيا (نظرية المعرفة)، ان في سعة الطموح والخلاصة. فعلم الانسان الذي يطمح هيوم الى إنجازه هو اساس سائر العلوم الاخرى، بما يعني ان الهم الاخلاقي والجمالي ليسا بمنأى عن حدود طموحه. اما الاصرار على ضرورة التسليم في إعتقادنا بوجود واقع خارجي، فإنه، على ما سنجادل لاحقاً، لا يستقيم. فما ان نقف على سرَ هذا الاعتقاد، حتى تسمي جلَ معارفنا، التي تتجاوز حدود ادراكاتنا الفورية، موضع إرتياب، وفي كافة الاحوال، بعيدة البعد كله عن اليقين المنسوب اليها بما يوهن الاصرار على التشبث بالإعتقاد المذكور.

-حدود المعرفة:

في مستهل «شكوكية في ما يتعلق بالحواس»، وهو الفصل الاول من الجزء الرابع من الكتاب الاول لـ«بحث مطول في الطبيعة الانسانية»، يصرح هيوم ان سؤاله ليس سؤالاً حول اذا ما كان ثمة واقع خارجي للموجود المدرك، وإنما حول الاسباب التي تحدد بنا الى الاعتقاد بتصوّر كهذا. وإن لفي ضوء تصريح كهذا فإن امرين لا يمكن للمرء تجاهلهم: اولا ان هيوم يسلم بأن المعرفة المتداولة بوجود الجسم المستقل او الوجود الخارجي لهي عبارة عن إعتقاد. وثانياً ان شاغله

يجادل هيوم أن ليس أي من الحواس أو الذهن، بمصدر اعتقادنا في إستمرارية وإستقلالية الواقع الخارجي، وإنما المخيلة. ولعل أهمية المحاجة التي يسوقها في سبيل شرح كيفية حصول هذا الاعتقاد، أنها تبين لنا أيضاً سر رفضه لكلتا نظريتي الواقعية المرسلة والواقعية غير المرسلة (٦). فكلتا النظريتين تقولان بوجود الواقع الخارجي المتصل والمستقل، هذا في حين أن الأمر بحسب هيوم، هو ضرب من «إختلاق المخيلة».

غير أن هيوم ليس محض شاك بالواقعية، مرسلة وغير مرسلة، أو بقدرة الحواس والذهن، وليست الشكوكية هي ما يشاء الدفاع عنها في توليه امر هذا السؤال. فكما سبق الإشارة، فإن هيوم يحض، في النهاية، على الإيمان بوجود الواقع الخارجي المستقل عن ذهننا - ذلك أن من الطبيعي حمل مثل هذا الاعتقاد، وما محاولته شرح كيفية إكتسابنا له، عوضاً عن الانشغال بإظهار صحته أو خطئه، إلا ما يدل على أن غرضه أن يشرح الأسباب التي تحدو بالبشر إلى الإدراك والتفكير والفعل بسائر السبل التي يغلغلون (٧).

الواقعية مرسلة وغير مرسلة:
بما أن المعرفة هي مجموع ما لدينا من إدراكات، فإن هذا ما يُعني بأن جل الوجود الذي نعي هو وجود هذه الإدراكات، وليس أيها شيء آخر.

غير أن الواقعية المرسلة ترى أن الإدراكات اجسام تستمر في الوجود حتى حينها لا تكون موضوعاً للإدراك. فالإدراكات مستقلة الوجود عن الذهن، لذا فإنها تستمر في الوجود حتى بعدما تغيب عن الذهن، تماماً كما الأجسام. وليس من إعتراض لهيوم على افتراض الإدراكات اجساماً، فهو غالباً ما يسميها كذلك، ما يعترض عليه هو الظن بأنها توجد غير مُدركة. فالإدراكات عند هيوم ذهنية الإعتماد، ومن ثم فهي داخلية وفانية ما لم تدم حاضرة إلى الذهن.

وبرهاناً على أن وجود الإدراكات ذهني الإعتماد، يلجأ هيوم إلى إختبار بسيط يتلخص في أنه إذا ما وضع المرء إصبعه أمام عينه ناظراً إلى جسم ما، فإنه يرى الجسم المدرك جسمين ومن ثم يحصل على إدراكين. ولكن حيث أن الإدراكات هي اجسام، بحسب الواقعية المرسلة، فإن من الجلي أن إدراكاً واحداً مكافئاً للجسم، يدوم. والمفارقة هنا، أن الإدراكات من طبيعة واحدة، ومن ثم فإن ما يحصل

للإدراك الواحد يحصل، فإذا ما زال أحدهما فلا بد أن يزول الآخر. وفي هذا برهان واضح على أن الإدراكات ذهنية الوجود. وبما أن الإدراكات غير مستقلة عن عقل المدرك، وأنها لا تدوم غير مُدركة، فلا بد وأنها داخلية وفانية. ولكن كيف، والحالة هذه، لا نبرح نؤمن بالوجود المتصل للأشياء غير المدركة؟ أن هذا على وجه التحديد ما يزعم هيوم شرحه عندما يحيل مصدر الاعتقاد بالوجود الخارجي المتصل إلى المخيلة. غير أن المتوجب التعرّيج أولاً على موقفه من الواقعية غير المرسلة.

تسعى الواقعية غير المرسلة، أو ما يسميها هيوم «بالنظرة الفلسفية»، إلى تجنب الصعوبة التي تنتهي عندها الواقعية المرسلة من خلال التمييز ما بين الإدراكات والأجسام الخارجية. فحيال البرهان على أن الإدراكات داخلية وفانية، لا يجد أتباع هذا الضرب من الواقعية مناصاً من إفتراض نظرية تقول بإزدواجية وجود الإدراك والشيء والمدرك. فالإدراك يعتمد على العقل، لذلك فهو داخلي وقابل للفناء، في حين أن الجسم مستقل، لذا فإنه يواصل الوجود بمعزل عن ادراكنا أو عدم ادراكنا له.

وتبعاً لأصحاب هذه النظرة، فنحن إذا ما أيقنا وجود اجسام، فهذا لأن الإدراكات هي بمثابة صور لها، وبما يعني أن هناك اجساماً موجودة على نحو مستقل.

ولكن على رغم أن هيوم ينكر صحة فرضية الواقعية المرسلة بأن الإدراكات اجسام مستقلة دائمة الوجود، إلا أنه في الوقت نفسه لا يقبل التمييز ما بين الإدراكات والاجسام، وأقله كذلك عزو صفة الوجود الخارجي لهذه الأخيرة:

«ليس هناك مبدأ للفهم أو المخيلة يقودنا على الفور إلى إحتضان هذا الرأي للوجود المزدوج للإدراكات والاجسام، وليس يسعنا بلوغ هذا الرأي من خلال الفرضية الشائعة للهوية وإستمرار إدراكاتنا المتقطعة» (٨)

فيما أن ادراكاتنا هي كل ما نمتلك من معرفة، فإن السبيل الوحيد للبرهان على وجود اجسام خارجية، ومن ثم البرهان على صحة نظرية الوجود المزدوج، هو البرهان على أن الإدراكات هي بالفعل صور الأجسام، وأن هذه الأخيرة علة حصولها: فيتوجب علينا أن نتبين مثلاً أن ادراكنا للكرسي هو صورة للكرسي كجسم مستقل ذي وجود خارجي، وأن هذا الأخير لهو علة الإدراك المقصود.

المشكلة ان هذا الضرب من الاستدلال غير متوافر لنا في موقفنا الراهن. فما نحاوله هنا إستدلال من معلول مدرك الى علة غير مدركة، اي إقامة علاقة ما بين الادراك (الصورة) بما هو معلول والجسم بما هو علة. بيد ان علاقة كهذه لا يمكن ان تستقيم طالما ان العلاقة السببية، تبعاً لفلسفة هيوم، ما هي الا عادة شهود إقتران حادثتين او جسمين. ومثل هذا الامر غير متوافر لنا طالما اننا لا نعي إقتراناً كهذا ما بين الصورة والجسم، وإنما نحن نحاول إقامة علاقة بين ما هو مدرك، اي الصورة، وما هو غير مدرك، اي الجسم، وهذا ممتنع فليس من سبيل للإستدلال من المدرك الى غير المدرك.

وطالما ان الادراكات هي كل ما لدينا، فان الاقتران الوحيد الذي يسعنا الإحاطة به هو ذاك الذي ينشأ ما بين ادراكين. والسؤال المطروح والحالة هذه: اذا لم تكن الأجسام المزعومة هي علة الإدراكات، فما الذي يتسبب بوجود او ظهور إدراكات متنوعة ومختلفة في انهمائنا؟

مثل هذا السؤال لا يمثل تهديداً لحجة هيوم. فالفيلسوف الاسكتلندي لا ينكر إنكاراً موجباً وجود اجسام خارجية، ولا هو ينكر ان الاجسام، اذا ما وجدت، قد تكون علة إدراكاتنا. وقصارى ما يرمي هيوم التوكيد عليه، أولاً، ان لمن غير الممكن ان نقيم علاقة ما بين الادراك والجسم المزعوم نظراً الى حقيقة ان الادراكات هي كل ما عندنا. وثانياً، ان حقيقة وجود إنطباعات لأجسام مختلفة، لا يدل لزماً، على ان الاجسام المعنية ذات وجود خارجي مستقل وبما يمكنها النسب بحصول ادراكاتنا. والى ما ورد في حجة هيوم حول اعتماد الادراكات على الذهن، فإن احتمال وجود غير إنطباعات واحد للجسم الواحد ما يدل على ان وجود ادراكات متباينة لا يبرهن على وجود اجسام مختلفة.

اما في ما يتصل بزعم هيوم ان المخيلة لا تسوّغ «نظرية الوجود المزدوج»، فيرى البعض ان هيوم لا يسوق حجة مقنعة بهذا الصدد وإنما تراه يكتفي بطرح تحد.

والحق فلئن مال الفيلسوف الاسكتلندي الى تحدي الزعم القائل بأن المخيلة هي مصدر نظرية الوجود المزدوج، فإنه لا يتوقف عند ذلك، فهو حينما يجادل بأن المخيلة هي مصدر إعتقادنا المتداول بأن الادراكات اجسام تدوم بمعزل عن ادراكنا لها، إنما هو يجادل، في الوقت نفسه، ضد الزعم القائل بأن المخيلة هي مصدر نظرية الوجود المزدوج.

ولكن اذا لم يسع العقل او المخيلة تسويغ نظرية كهذه، فكيف امكن ورود هذه النظرية، او على الاقل ورود محض الظن بإزدواجية وجود المدرك وغير المدرك؟

يرى هيوم - وهو كما نطم عازم على إثباته مصدر حصولنا على افتراضات خاطئة كهذه، بقدر عزمه على حذوها - ان «النظام الفلسفي يكسب كل تأثيره على المخيلة بواسطة التأثيرات السوقية» (٩). فأتباع الواقعية غير المرسله انما يتبنون أولاً وجهة نظر الواقعية المرسله حول الوجود المستقل والمتصل لغير المدرك. غير انهم ما ان يوقفوا ان لا اساس راسخ لمثل هذه النظرة حتى يسارعوا الى دعمها من خلال تقديم عنصر إضافي مختلف. فعوضاً عن القول ان الادراكات اجسام تدوم غير مدركة، فإنهم يقولون ان هناك إدراكات واجساماً وإن الاولى داخلية وفانية، بينما الاخرى مستقلة الوجود بمعزل عن ادراكنا لها.

فما نحاوله نظرية الواقعية غير المرسله هو مصالحة المخيلة والعقل. فعندها ان المخيلة تعتبر الإنطباعات المتشابهة متطابقة، في حين ان العقل لا يبرح ملاحظاً الإنقطاع في سياق ظهور هذه الإنطباعات. الى ذلك فيبينما تعزو المخيلة صفة الوجود المتصل الى الإدراكات الساكنة، من حيث هي ادراكات غير حاضرة الى الذهن، لا يسع العقل إجازة النظر بأن الادراكات موجودة حتى حينما تكف عن الحضور عنده. وعوضاً عن ذلك فإنه يعزو مثل هذا الامر الى الاجسام (١٠).

-الإعتقاد بالوجود المتصل لغير المدرك:

قلنا ان المخيلة، تبعاً لهيوم، هي مصدر الإعتقاد بالوجود المتصل لغير المدرك. فليس في مقدور الحواس او العقل إنتاج إعتقاد كهذا.

فعن التناقض للحواس ان تسوق هذا الاعتقاد طالما ليس في وسع المرء ان يحس، او ان يدرك ادراكاً حسيماً، ما قد كف عن إدراكه اصلاً. فلئن وسع الحواس إنتاج فكرة او إعتقاد، على الاطلاق، فإنه سوف يكون الإعتقاد بالوجود المستقل لغير المدرك. وإذا ما كان من الممكن حصول هذا الامر، فإن في ذلك دلالة على ان حواسنا قادرة على التمييز ما بين الأجسام، بإعتبارها كيانات مستقلة، وما بين ذواتنا، بإعتبارها صاحبة الحواس. وهذا ما قد يسوّغ لنا الإفتراض، وإن جدلاً، بأن الأجسام مستقلة عن العقل، وإن في وسعنا التمييز ما بينها نظراً الى تباين خواصها. ففي مقدور الحواس التمييز ما

بين الكرسي والباب، مثلاً، نظراً إلى حقيقة أن كلاً من هذين الجسمين ذات خواص تختلف عن خواص الآخر.

غير أن هذا الافتراض يُلزم إفتراضاً لاحقاً حول طبيعة هذه الخواص. فلا بد وأن تكون هذه الخواص متماثلة الطبيعة تماثلاً ييسر تلقيها من قبل الحواس.

يتبع من ذلك أيضاً أن خواص الأشياء لا بد وأنها على قدر من التماثل مع خواصنا، نحن الذات المدركة، إلا لما أمكن للحواس التمييز ما بين الأجسام وبيننا. فاستقامة المقارنة ما بين الأجسام المعسوسة والذات المدركة ادراكاً حسيّاً، إنما ترسو على أساس طبيعة مشتركة ما بين المدرك والمدرك بما يتيح التمييز بعد ذلك ما بين خواصهما المختلفة.

ولكن هل مقارنة من هذا الطراز ممكنة؟

يستبعد هيوم استقامة مقارنة كهذه نظراً لصعوبتين بارزتين:

أولاً، أنه حتى لو جاز لنا إفتراض الإدراكات كأجسام مستقلة، فإن لمن غير الممكن مقارنتها مع ذواتنا، إلا إذا اعتبرنا هذه الذات كينونات مستقلة هي نفسها وذات خواص من الطبيعة نفسها للأجسام الخارجية. فهل يسعنا القول أن ذواتنا المدركة بمثابة أجسام مسورة للحواس كما لو أنها أجسام خارجية؟

لا شك وأن قولاً كهذا جائز، إذا ما إفترضنا أن الذات المدركة ليست «شيئاً مفكراً»، وإنما هي جسد المرء نفسه، وإن من الممكن التمييز ما بين هذا الجسد والأجسام الأخرى. بيد أن هيوم يعتبر مثل هذا الافتراض مغالطة شائعة. فنحن في الحقيقة لا ندرك اجسادنا كأجسام مستقلة: فدليس جسمنا ما ندرك حينما ننظر بعين الإعتبار إلى اطرافنا وأعضائنا، ولكنها الإنطباعات التي تلج بواسطة الحواس» (١١)

وهذا أن يدلّ على أمر فإنه يدل على أن المقارنة الوحيدة الواردة ما بين ذواتنا والأجسام الأخرى لمي المقارنة ما بين إنطباعات أو إدراكات مختلفة، لذواتنا وللأجسام الأخرى. بل أن هذا ما يدل على أننا لا نستطيع إعتبار الإدراكات أجساماً، وبما يقضي بنا إلى الحديث عن الصعوبة الثانية:

هيوم، على ما بسطنا القول، يجادل بأن الإدراكات كينونات ذات وجود نهنّي الإعتماد، وهو قد أبان لنا من خلال الاختبار أن الإدراكات لا يمكن إلا أن تكون كذلك. أما الآن فإنه يضيف القول بأن سائر الإدراكات، سواء كانت

إنطباعات الصلابة والحركة والامتداد، أي ما يسمى، في رطانة «نظرية المعرفة»، بالخواص الأولية»، لم كانت إنطباعات الذوق واللون والرائحة، أي ما يُعرف بالخواص الثانوية»، لم إنطباعات اللذة والألم، لمي على قدم المساواة. فإذا ما حدث أن ظننا أن هذه الإنطباعات مستقلة عن الذهن، فإن هذا الظن مغالطة ليس في وسع الحواس إقترافها أصلاً. وإذا وسع حواسنا خداعنا في ما يتصل بمواضع وعلاقات إدراكاتنا، فإن في وسعها خداعنا فيما يتعلق بطبيعة هذه الإدراكات، وهذا غير وارد عند هيوم، ذلك أن «سائر أفعال وإحاسيس الذهن معروفة عندنا من الوعي.. ومن اللازم ظهورها على ما هي عليه في كل صفة لكي تكون على ما هي عليه» (١٢).

هذا بالنسبة للحواس. أما بالنسبة للعقل فهووظف هيوم الحاجة نفسها في دحض «نظرية الوجود المزدوج». وخلاصة القول أنه إذا ما كان العقل، أو الذهن، مصدر الإعتقاد الشائع بالوجود المتصل لغير المدرك لكانت هذه النظرية صالحة. فقد يسع العقل أن يكون مصدرراً لهذا الإعتقاد إذا ما افلحنا في الاستدلال من المدرك إلى غير المدرك، أي إذا ما تمكنا من إقامة علاقة سببية ما بين الإدراكات والأجسام، وهذا ما يصعب البرهان عليه كما رأينا عند تطرقنا لنظرية الوجود المزدوج.

-المخيلة،

ولكن إذا لم يكن أي من العقل أو الحواس مسؤولاً عن الاعتقاد بالوجود الخارجي المتصل لغير المدرك، فكيف تكون المخيلة إذن؟

على الرغم أن سائر الانطباعات داخلية وفانية، وإنما جميعاً، إلى ذلك على قدم المساواة، إلا أن بعضها، على ما يضيف هيوم مستدركاً، يظهر كما لو أنه ذو وجود مستقل ومتصل. فبعض الانطباعات ذات خواص إستثنائية تجعلها تبدو إنطباعات خارجية. وهذا الظهور مرده إلى المخيلة.

وخلالاً لسابقه، ديكارت ولوك، فإن هيوم يرفض الفرضية القائلة أن «الانطباعات الخارجية» تحصل بشكل قسري عندنا- فهو قد سلّم بأنها إنطباعات تفرض نفسها على المدرك، لتوجب عليه أن يسلم باستقلالية وجود هذه الانطباعات، وهذا ينسف نظريته.

يجادل هيوم أنه لو كان هذا الزعم صحيحاً لكانت إنطباعات

مثل اللذة والألم، وهي الانطباعات التي تفعل فعلها بقوة، قسرية أيضاً أسوةً بالانطباعات الشكل واللون والإمتداد والصوت وغيرها من الانطباعات التي يفترض أنها تدوم، حتى بعدما تكف عن ادراكنا لها. وهذا الكلام الى العتب اقرب، إذ كيف يمكن للإحساس بالألم ان يدوم حينما لا نحس به بعد؟

ولكن اذا لم تكن صفة القسرية هي الصفة التي تميز اعتبار بعض الانطباعات خارجية، فأية صفة تجعلها كذلك؟ يتكلم هيوم عن صفتين: الثبات والإنسجام. الاولى هي تماثل بعض الانطباعات على رغم ما يرد بين ظهورها من إنقطاع. فمثلاً، عندي الآن ادراك للكتاب المائل امامي، ولكنني اذا ما املت وجهي عنه للحظات قليلة، ثم عدت انظر اليه ثانية، فإن ادراكي الجديد للكتاب سيبدو لي الانطباع نفسه الذي خالجنني من قبل.

لكن بعض الاجسام المفترضة قد تمرّ بتحويلات كبيرة في صفاتها وخواصها ما بين الادراك الأول والثاني بما يجعل من المستحيل على المرء ان يعتبر الادراكين الأول مطابقاً للادراك الثاني - مثلاً قد تكون المدة الزمنية الفاصلة ما بين الادراكين ليس بضع لحظات فحسب وانما ايام او اعوام. عليه فلا بد من صفة اخرى، وهذا ما يقودنا الى صفة الإنسجام. فيمكن القول في ضوء صفة كهذه ان لمة انطباعات مماثلة لأجسام مختلفة نظراً الى ما يمكن بينها من إنسجام. يسوق هيوم غير مثال واحد على قدرة الانسجام على إشاعة الإعتقاد في الوجود المتصل. مثلاً قد أسمع صوتاً مفاجئاً، فيبدو لي اشبه بصوت انفتاح باب الغرفة. وعلى رغم انني لا ارى الباب اصلاً، إلا أنني أعتقد على الفور بأن باب غرفتي قد فُتح. فحصل هذا الإعتقاد نتيجة خبرتي الماضية انني كلما سمعت هذا الصوت بالذات لاحظت إنفتاح الباب(١٣).

وعلى ما يجادل هيوم، يظهر الإعتقاد بوجود باب، قيد الفتح، رغم ان الباب المفتوح غير مدرّك، في سهّل دفع التناقض ما بين سماعي لصوت يشي بأن الباب يُفتح، وخبرتي الماضية في سماع الصوت المذكور مصحوباً برؤية الباب يُفتح.

ولكن اين هو التناقض الذي يظهر الإعتقاد بالوجود الخارجي المتصل لكي يحول دون مقبته؟ فماداً لو حدث انني سمعت ذلك الصوت، ولم اعتقد على الفور بأن الباب قيد الفتح،

فأي تناقض في ذلك؟

فلكي يحصل التناقض المتحسب، فلا بد وان يكون عندي إعتقاد صادر عن خبرة ماضية انه كلما سمعت ذلك الصوت بالذات رأيت الباب يُفتح. غير ان هيوم لا يقصد التناقض بهذا المعنى. والشرح الذي يسوقه لاحقاً يبيّن ان الامر لا يتعلق بأي تناقض ابداً:

«إنني معتاد على سماع صوت كهذا وفي الوقت نفسه رؤية جسم في حركة. بيد انني لم احصل على كلا الادراكين في هذه اللحظة بالذات. فهذه الملاحظات متناقضة إلا اذا ما افترضت ان الباب لم يلبث قائماً، وأنه كان قد فُتح من ادراكي له كذلك. وهذا التصور الذي كان في البداية معيارياً وفرضياً يكتسب قوة وثباتاً لانه الوحيد الذي يمكنني من التفوق ما بين هذه التناقضات»(١٤)

إن قراءة بقطة لهذه السطور تبين ان ما يقصده هيوم بالفعل هو ان التصور او الاعتقاد بأن الباب ما لبث هناك، وانه فُتح من دون ادراكي له، لا يُزيل تناقضاً وانما في الحقيقة يعزّز الانسجام ما بين الخبرة الماضية والخبرة الحاضرة.

إن من المهم التنبيه الى ان ضرب الاستدلال المتبع هنا في سبيل بلوغ الإعتقاد بالوجود المتصل لغير المدرّك ليس هو ضرب الاستدلال الى العلاقة السببية. فإستدلال العلاقة السببية انما هو نتاج عادة مكتسبة من خلال التعاقب المنتظم للإدراكات، وان لمن الاستحالة بمكان على هذه العادة المكتسبة ان تتجاوز درجة إنتظام تعاقب هذه الإدراكات. هذا في حين ان عملية إستدلالنا من إنسجام الاجسام والخبرات الى الاعتقاد، بإستمرارية وجود غير المدرّك، تتجاوز مثل هذا الانتظام. وكما ينبري احد المعلقين على نص هيوم فإننا في الاستدلال السببي نتجادل من ادراكات نمتلكها الى ادراكات اخرى نمتلكها ايضاً، بينما في حال الانتقال من الانسجام الى الدوام، نتجداً ننتقل مما عندنا من إدراكات الى إدراكات وازواح لا نمتلكها(١٥).

١٠- الاستدلال من الثبات:

على رغم صلاح هذه الحجة إلا ان هيوم لا يعول عليها كثيراً، خالصاً الى القول بأن صفة الإنسجام ليست من القوة ما تكفي لكي يُستدل بها على الإعتقاد بالوجود المتصل لما غير المدرّك. وعوضاً عن ذلك فإنه ينكفئ الى صفة الثبات، وكان تطرق اليها من قبل.

وثبات بعض الانطباعات ما يدعى «الانطباعات الخارجية» مستقى من خلال ملاحظة ان ادراك المرء لبعض الأشياء الآن، لا يختلف في أيما شيء عن ادراكه لها مرات عدة من قبل، على رغم الإنقطاع الواقع بين حالات الادراك المختلفة. فمثلاً، ادراكي للشجرة الآن، وإدراكي لها قبل ساعة هما ادراكان متشابهان، وفردياً، متطابقان الى درجة يصدق القول بأنهما الادراك نفسه. بيد ان ما يحول دون فهم الامر على هذا الوجه حقيقة إدراكي للإنقطاع الواقع ما بين ظهوريهما.

فإذا ما سلمنا، جدلاً، ان كلاً من ادراكي للشجرة قبل ساعة وإدراكي لها الآن هما الادراك نفسه، فإن هذا يُملي علينا تفسير ما جرى لهذا الانقطاع «الواحد»، على حسب الظن، خلال فترة انقطاعه ما بين ظهوره الاول والثاني. فهو إما انه يستمر في الوجود من دون ان يكون حاضراً الى الذهن. او انه يفتنى، وفي هذه الحالة الأخيرة فإن الادراك الثاني يكون ادراكاً جديداً، بما يُطِلّ الزعم بأن الاول والثاني ادراك واحد. يزعم هيوم ان تناقضاً لا مناص من وقوعه حيال الانقطاع في وجود الانطباعات المتشابهة من جهة، وهوية هذه الانطباعات العديدة من جهة أخرى. وهذا التناقض هو الذي يحض «الفزوع الطبيعي» للمخيلة» بحسب تعريف هيوم، على سوق اعتقاد الوجود المتصل لغير المدرك كقناع غرضه اخفاء الانقطاع الواقع في الادراكات، وانه تبعاً لتوافر قناع كهذا نخلس الى اعتبار الانقطاع المذكور انقطاعاً في ظهور الادراكات وليس في وجودها.

وبكن كيف يحدث ان تصير فكرة الوجود المتصل لغير المدرك اعتقاداً؟

يرى هيوم ان الاعتقاد هو بمثابة فكرة حية، وانها تكتسب الحياة من «ذاكرة الانطباعات المنقطعة، وما تمنحنا اياه من حافظ لكي نعتبرها الانطباعات نفسها». ومثل هذا الكلام لا يعني الكثير الا اذا تعرفنا على النظام الذي يسوقه، وهو نظام يتألف من اطوار مختلفة.

فهناك، مثلاً، طورٌ للهوية. وفي هذا الصدد يجادل هيوم ان الجسم يكتسب هويته من خلال توافر امكانية رؤيته في اوقات متباعدة، فإذ اننا ما إكتفيت بالنظر الى الجسم نفسه مرة واحدة فقط فإن قصارى ما يسعك الخلوص اليه ان الجسم هو نفسه. وهذه خلاصة لا تفيدنا بأيما شيء ما عدا فكرة الوحدة. بيد ان رؤية الجسم مرات متعددة في الوقت

نفسه لا يفيدنا ايضاً بفكرة الهوية وانما بفكرة العدد. فكثره الادراكات في وقت واحد انما تفضي الى فكرة العدد فحسب، هذا في حين ان فكرة الهوية هي تلك التي تجمع الوحدة الى العدد.

اما السبيل الى تعيين هوية الجسم فيكون من خلال تطبيق فكرة الزمن بمعونة «إختلاق المخيلة» على حد عبارة هيوم. فإختلاق المخيلة هذا يتيح لنا رؤية الجسم عبر الزمن من دون ملاحظة الإنقطاع الواقع ما بين لحظة زمنية وأخرى لاحقة او سابقة—بما ان هذا انقطاع في ادراكنا للجسم.

فإذا ما كان هذا شرحاً وافياً لكيفية عزوينا هوية تامة الى الجسم، وكيفية تحققها وعدم إنقطاعها عبر الزمن ايضاً، فإن في سعنا المبادرة الى التحقق من السبيل الذي يقضي من خلاله ثبات الانطباعات المتشابهة الى نسب هوية عديدة لها على رغم الانقطاع في ظهورها.

وينبغي علينا الأخذ بعين الحسبان ما يقوله هيوم في مرحلة مبكرة من «بحث مطول في طبيعة الانسان» فيما يتصل بمسألة التشابه بإعتبارها علاقة تربط الافكار ببعضها البعض. فتبعباً لتفسيره الامر في حينه، فإن هذه العلاقة بالذات هي «المصدر الغريب للخطأ» (١٦). فعلاقة التشابه هذه لا تسوغ قطع ربط فكرة بأخرى وانما استبدال الواحدة بالثانية. وإذا ما حصل الانتقال من ثبات الادراكات المتشابهة الى هويتها العديدة، فهذا لان مثل هذه العلاقة تسوّغ ايضاً ربطاً استعمداً ذهني بآخر واستبدال الواحد بالثاني. وإذا ما حدث مثل هذا الربط والاستبدال تسمي الافكار المنقطعة متشابهة. فبطبيعة الفعل الذي يؤديه الذهن انما تعتمد الى حد كبير على استعداده خلال ادائه هذا الفعل. فإذا ما كان هناك استعدادان ذهنيان متشابهان، فإن لفي وسع العقل الانتقال من واحد الى آخر بسهولة ومن دون ان يغير طبيعة الفعل الذي كان يؤديه خلال استعداده الاول. وهكذا فكما يُصَار الى نسب هوية تامة لاي جسم، يُصَار الى نسب هوية عديدة الى انطباعات متشابهة. ذلك ان استعداد العقل خلال إدراكه جسم ذي هوية تامة شبيه باستعداده حينما يُقبل على معاينة مسلسل الاجسام، او الادراكات المتشابهة. وهذا يعني ان نشاط العقل كإدراك جسم ذي هوية تامة هو النشاط نفسه عند ادراكه تعاقب سلسلة من الاجسام المترابطة. وان استمرار النشاط خلال إنتقاله من جسم الى

آخر لهو يسير يُسر استمراره في ادراك الجسم ذي الهوية التامة.

على هذا الوجه يكون إستبدال مسلسل الاجسام المترابطة بالهوية العددية، وكذلك الامر بالنسبة للإنطباعات المتشابهة. فتربط علاقة التشابه افكار الادراكات المنقطعة واضعة العقل في استعداد يتيح له الإنتقال من فكرة الى ثانية مؤدياً دوره كما لو انه يدرك ما هو غير منقطع وثابت. فإستعداد الذهن خلال معانيته الافكار المترابطة شبيه بإستعداده خلال معانيته الادراك الثابت، ومن ثم فإن نشاط العقل واحد في كلا الصالين بما ينجلي عن تعريف الإنطباع الواحد بالإنطباعات الاخرى الشبيهة.

إن تعيين السبيل الذي يُصار بموجبه نسب الهوية العديدة الى الإنطباعات المتشابهة يجعلنا على تناقض مع ادراكنا للإنقطاع في ظهور هذه الإنطباعات. اما مصدر التناقض فهو الادراكات المتعارضة لكل من المخيلة والحواس. فالمخيلة تحضننا على الظن ان انطباعاتنا المتشابهة، متطابقة الهوية، بينما تجعلنا الحواس ندرك الانقطاع الواقع في هذه الانطباعات.

ومثل هذا التناقض يؤدي الى اضطراب يجهد الذهن الى التخلص منه. اما السبيل الى ذلك فيكون في التخلص من احد نمطي الادراكات المتعارضة: ادراكات المخيلة او ادراكات الحواس. ولكن بما ان التضحية بإدراكات الاولى غير ميسورة، فلا مناص من السعي الى التخلص من ادراكات الثانية لا سيما وانها هي التي تقدم الوعي بالانقطاع في ظهور الانطباعات. ومن ثم فإننا نفترض ان هذه الانطباعات متصلة وثابتة خلافاً لما يشوب ظهورها من إنقطاع.

بيد ان مخرباً كهذا ليس بحل نهائي للتناقض. فالانقطاع قد يكون جلياً جلاءً من المحال تجاهله. فمثلاً، الانقطاع ما بين ادراكي الاول للشجرة وادراكي الثاني لها، تبعاً للمثال السابق، قد يكون مديداً بما قد ينجم عن صعوبة لا تُنكر في تعريف الادراك الاول بالثاني بما يتوافق مع العرف السائد في تعريف الانطباعات المتشابهة. وحيث ان ظهور الانطباع الى الذهن لهو وجوده ذاته، فليس من اليسير الافتراض ان الانطباع غير متغير او منقطع حينما يكون غائباً عن الذهن زمنياً طويلاً.

وتكمن الصعوبة هنا في تقديم تفسير مقنع بأن الانقطاع في

ظهور الادراكات لا يلزم إنقطاعاً في وجودها. غير ان هيوم يلتبس التفسير المنشود في الاعتقاد الشائع بين الناس، بمن فيهم الفلاسفة، ان الادراكات اجسام محسوسة ذات وجود خارجي مستقل عن إدراكنا لها. وما هذا الاعتقاد، على ما يزعم الفيلسوف الاسكتلندي، الأ بمثابة نتاج نزوع المخيلة الطبيعي.

ولكن كيف يحصل امر كهذا؟

لقد جادل هيوم ان وجود الادراكات ذهني الإعتماد، فكيف يجوز الزعم بأنها (الادراكات) تدوم من دون ان تكون حاضرة الى الذهن ايضاً؟ ثم كيف لها ان تختفي وتعاود الظهور، ولأجل مديد احياناً، من دون ان تمر بتغيرات عظيمة؟ إن اجابة مقنعة على جل هذه الأسئلة تتوقف على فهم ماهية الذهن عند هيوم:

الذهن، يقول هيوم «ليس سوى كومة من الادراكات المختلفة، مرتبطة ببعضها البعض عبر علاقات معينة، او مقترضة، وإن إفتراضاً خاطئاً، انها موهوبة بصفة البساطة والهوية التامة. وبما ان كل إدراك قابل للتخصيص عن الآخر يمكن ان يعتبر موجوداً وجوداً مستقلاً فمن المحقق ان يتبع ذلك ان لا شطط في الظن بإتصال اي ادراك عن الذهن، اي قطع كافة علائقه مع كتلة الادراكات المترابطة التي يتكوّن منها الكيان المفكر» (١٧)

فقد يستمر الإدراك في الوجود وإن لم يكن حاضراً للذهن، بما هو عليه الذهن من كومة الادراكات المترابطة. يتبع ذلك ان الادراك وان كان غائباً عن الذهن فإنه لا يشهد تحولات مهمة. الى ذلك فمن الواضح ان الفرضية المغالطة في الذهن بأن الادراكات بسيطة وذات هوية تامة هي التي تجعل الاعتقاد بالوجود المتصل والمستقل لغير المدرك وارداً.

بيد ان هذا الاعتقاد، على ما يستدرك هيوم، ليس محض هبة من إختلاق المخيلة، او امر حيازة اية فكرة، وإنما إكتساب فكرة ذات قوة وحيوية بما يؤولها ان تكون إعتقاداً، وعلى ما سبق القول، فإن هيوم يعزو مصدر القوة والحيوية التي تجعل إبتكار المخيلة هذا إعتقاداً (اي الوجود المتصل والمستقل لغير المدرك) الى الانطباع الدقيق في الذاكرة. وكما هو معلوم فإن الانطباعات ادراكات دقيقة ترسل قوتها وحيويتها الى الافكار التي ترتبط بها. وهذا يحصل لان العلاقة القائمة ما بين الانطباعات والافكار المرتبطة بها توفر إنتقالاً سلساً ما

بين الاولى والثانية. وعلى هذا المنوال ينتقل الذهن من الانطباعات الى الفكرة حاملاً حيوية الاولى الى الاخرى من دون ادنى عائق يعوقه.

إن نزوعاً للمخيلة طبيعي، هو نفسه ناجم عن العلاقة ما بين الانطباعات والأفكار، ما يجعل رحلة الذهن ما بين الاولى والثانية قابلة للحدوث سلسلة. بيد أن ثمة نزوعاً آخر للمخيلة، طبيعي أيضاً، وإن لم يصدر عن العلاقة ما بين الأفكار والانطباعات، وإنما عن الانطباعات الدقيقة للذاكرة، هو الذي يسوق فكرة الوجود المتصل والمستقل مزودة، بفضل صدوره عن الانطباعات الدقيقة للذاكرة بما يكفي من القوة والحيوية ما يجعل الفكرة المذكورة اعتقاداً طبيعياً بالوجود المتصل والمستقل لغیر المدرك.

- اعتقاد هوام حقيقة،

ولكن اذا ما كان هيوم قد افلح في تقديم شرح لكيفية إكتسابنا الاعتقاد بوجود واقع خارجي، فهل افلح أيضاً في تجنب السؤال اذا ما كان ثمة واقع خارجي أصلاً؟ فالامر يتوقف على مدى نجاحه في تجنب الوقوع في شرك الإجابة على مثل السؤال.

يعتبر هيوم طرح هذا السؤال من قبيل العبث. وعلى بسطنا القول، فهو يرى أن من المتوجب علينا أن نسلم بوجود واقع خارجي لأنه اعتقاد طبيعي لا يسعنا الاستغناء عنه مهما بلغ الشك بنا مبلغاً. بيد أن الحض على إلترزم موقف كهذا قد يشي أن هيوم يعتبر الاعتقاد بوجود واقع خارجي بمثابة تمثيل لحقيقة قائمة- أي وجود واقع كهذا بالفعل، فيمضي ج. رايث، أحد المعلقين على نص هيوم، بأن هناك حاجة قوية لصالح هذا التصور. ذلك أن فلسفة هيوم، على ما يزعم رايث، لا تصدر عن مقدمة منطقية بوجود واقع خارجي فحسب، وإنما تسوّغ الخلوص الى أن هناك ادراكات هاربة وإجساماً مستقلة وغير متغيرة (١٨).

وهذا أن بل على امر فإنه يدل على أن هيوم، وخلافاً لما يزعم، لا يرفض «نظرية الوجود المزدوج» وإنما في الحقيقة يضابق عليها.

يجادل رايث أنه من دون هذه المقدمة المنطقية لا يسع هيوم الخلوص الى أن كل ما نعيه من إدراكات ذات وجود ذهني الاعتماد. ولكن هيوم، كما سبق ورأينا، يحدض الفرضية القائلة بأن الادراكات لجسام مستقلة تدوم في الوجود غير

مدركة. وهو بمعونة إختبار بسيط يبرهن على أن التغير الحادث في الادراك أو الجسم، عائد الى حالة المدرك، وليس الى الادراك، أو الجسم، نفسه.

أما رايث فيميل الى الاستنتاج أن كلام هيوم هذا يبين أن التغير يحدث في ما يسميه بـ«الجسم الإدراكي» وليس «الجسم الحقيقي»، ومن ثم فإن الاول يختلف عن الثاني. وما يحاوله رايث هنا هو إعتبار تصريح هيوم بضرورة التسليم بوجود واقع خارجي تسليماً مبدئياً، بمثابة المقدمة المنطقية لحجته القائلة أن الادراكات ذهنية الاعتماد. فمثل هذه المحاولة تتيج له الخلوص الى أنه اذا ما كانت حجة هيوم صالحة، فلا بد وأن مقدمتها المنطقية صالحة أيضاً.

ولكن هل يحتاج هيوم الى مقدمة منطقية كهذه؟ بحسب رايث، فإن هيوم اذا ما شاء البرهان على أن الادراكات ذهنية الاعتماد، فلا مفر له من الانطلاق من مقدمة كهذه. فإن أحجم فقصاصي ما يسعه البرهان عليه هو أن التغير الحادث في خواص الأجسام مرده الى المدرك نفسه، ومثل هذا البرهان لا يكفي لإرساء الزعم بأن الادراكات ذهنية الاعتماد- فالتغير في خواص الجسم، لا يُعْلِي بأن لا وجود للجسم خارجي ومستقل.

ولكن رايث يبدو وكأنه اخفق في فهم معنى الجسم، أو الادراك، عند هيوم حق الفهم. فالجسم أو الادراك، ما هو إلا جملة الخواص التي يتكوّن منها. وما يسعنا ادراكه في النهاية خواص، أو صفات، نظير الصلابة والامتداد واللون والطعم... الخ، وكل هذه ادراكات تستوي على قدم المساواة بحسب هيوم. فخواص، أو صفات، الكينونات التي يسعنا ادراكها ليست خواص مادة قائمة بذاتها، بحيث اذا ما تغيرت الخواص تبقى هي (المادة) على ما هي عليه، وإنما الخواص هي المادة نفسها للجسم المدرك. فإذا ما تغيرت، والتغير مرده الى المدرك نفسه، فهذا ما يدل على أن الجسم قد تغير، وإذا لم تعد حاضرة الى الذهن فإن هذا يدل على أن الجسم لم يعد موجوداً.

على هذا يجوز الخلوص الى أننا نعرف أن الأجسام، أو الادراكات، ذهنية الاعتماد من دون أن نعتبر الانطلاق من التسليم بوجود واقع خارجي مقدمة منطقية. ولكن ألا تقودنا مثل هذه الخلاصة الى إنكار وجود واقع خارجي في النهاية؟ ذلك أنه اذا ما جازت هذه الخلاصة، فأية فائدة من ضرورة

مستقلاً عن الذهن، وعلى النحو الذي يصوره هيوم، فإن هذا لا يرقى الى القول بـ«الوجود المطلق للأشياء غير المفكرة»، والذي هو، على حد باركلي، عصي على الفهم عصام المستحيل.

غير ان من المجانب للدقة إعتبار هذا القول بمثابة الرد على خلاصة باركلي. فالرد الفعلي انما يكمن في ما يسميه هيوم بـ«الفرضية الخاطئة»- اي فكرة الوجود المتصل لغير المدرك بما هي فكرة تساق في سبيل حل التناقض ما بين هوية الانطباعات والوعي بالانقطاع في ظهورها. وما ان تمسي هذه الفكرة إعتقاداً، على ما سبق الإشارة والايضاح، حتى يتبدى لنا كيف يفلح هيوم في تجنب الخلوص الى خلاصة باركلي: اي يصير الاعتقاد قابلاً للتصور، خلافاً لما يزعمه باركلي.

-إحياء الشفء المهمل:

يبقى السؤال، أخيراً، كيف يكون اثر شرح هيوم لإكتسابنا الاعتقاد بوجود واقع خارجي على الشفء المذكور في مستهل هذه المقالة (ومن ثم السؤال حول طبيعة معرفتنا للغير) هو ما حصى كاتب هذه السطور على التماس العون منه اصلاً؛ لقد ساق هيوم نظاماً وضعياً سيكولوجياً، يتراوح ما بين اللغة المتداولة للإعتقاد الشائع بالوجود المتصل لغير المدرك (الجسم المستقل او الواقع الخارجي)، واللغة الفلسفية التي تدعي وتعيّن الاعتقاد بما هو كذلك- من هذا، على سبيل المثال، التآرجح ما بين الكلام على الجسم والادراك والانطبعا والفكرة- فهو لن اصر على ضرورة التسليم بصحة هذا الاعتقاد تسليمياً مبدئياً، كان لا بد له من استخدام اللغة المكافئة للإيمان بمثل هذا الاعتقاد، الجسم، الواقع الخارجي... الخ. وهو إن شاء ان يحل مصدر هذا الاعتقاد، بإعتباره محض اعتقاد كان لا بد له من استخدام لفته هو التي تعتبر الجسم، او الواقع الخارجي، محض ادراك داخلي وقابلاً للفناء.

هذا النظام المذكور انما يتلخص على الوجه التالي: ان الاعتقاد بالوجود المستقل والمتصل للواقع الخارجي يتكوّن من فكرة وجوبية يُصار الى إكتسابها من ذاكرة الانطباعات المنقطعة. الفكرة نفسها يُصار الى اللجوء اليها بفعل نزوع طبيعسي للمخيلة يهدف الى حل التناقض ما بين هوية الانطباعات المتشابهة والانقطاع الحادث في ظهور هذه

التسليم بوجود واقع خارجي تسليمياً بديهياً؛ ولئن كان «كل شيء يظهر الى الذهن ليس بشيء الا بمثابة ادراك، ومن ثم فهو قابل للانقطاع، ويعتمد في النهاية، في حضوره على الذهن» (١٩) الا يعني ذلك ان هيوم مرغم على التسليم بصحة النهاية التي يبلغها باركلي بأن «الوجود المطلق للأشياء غير المفكرة، من دون ادنى علاقة الى حقيقة انها مدركة، لهو وجود متمنع على الفهم امتناعاً مطلقاً»؟ (٢٠) يوجهنا فوغلين، احد نقاد نظرية هيوم، وجهة هذه الصعوبة، زاعماً انه على رغم حرص هيوم بأن يتجنب الخلوص الى موقف باركلي هذا، الا انه يخفق في الفرار منه. فخط الجدل الذي يتبعه هيوم، خاصة ذاك الذي يرمي من ورائه الى دحض الواقعية المرسله وغير المرسله، لهو مواز لخط باركلي الوارد في احد محاوراته الشهيرة:

«انك تعترف» يسأل فيلونوس هيلاس، في المحاوره الاولى» انه لا يمكنك ان تتخيل كيف من الممكن لأيما شيء ملموس ان يوجد الا في الذهن؟» (٢١)

فيذا ما كانت هذه هي الخلاصة التي لا بد لهيوم من الخلوص اليها، فكيف يمكنه الاصرار على ان من المتوجب علينا ان نسلم مبدئياً بوجود الجسم، او بالضرورة للواقع الخارجي؟ غير ان هذه هي المهمة التي يتولى هيوم القيام بها اصلاً- اي ان يبين لنا انه، على رغم حقيقة ان الادراكات هي كل ما يسعنا وعيه، وانها (الادراكات) داخلية وفانية، فإننا مع ذلك نؤمن ان هناك اجساماً مستقلة توجد غير مدركة. وما هذا الا إعتقاد طبيعي لا يسعنا إنكاره.

وكما رأينا، فإن هيوم يعيد هذا الإعتقاد الى المخيلة الآن ما يمكنه تجنب خلاصة باركلي تلك إفلاحه، اولاً، في التمييز ما بين ظهور الادراكات ووجودها، وثانياً، إبانة السبيل الذي بصار من خلاله الى تحوّل الفكرة بوجود متصل للإدراكات ومستقل، الى إعتقاد.

يبين هيوم انه بفعل فرضية خاطئة في الذهن نصل الى الإعتقاد بأن الادراك قد يوجد على نحو مستقل عن الذهن بما هو «كومة الادراكات المترابطة»- وهذا ما يعني ان يمكن ان يوجد من دون ان يكون حاضراً الى الذهن.

غير ان مثل هذا الزعم لا يمكن ان يُحمل على محمل الرد المقتنع لما يقصده باركلي بإستحالة تحيّل وجود كيان ما من دون ان يكون مدركاً، فحتى وإن وسع الادراك الوجود وجوداً

الانطباعات.

غير ان التناقض نفسه ما هو الا حصيلة خطأين ذهنيين، الاول عزم هوية تامة الى الجسم او الادراك. الثاني، ونتيجة الخطأ الاول، اعتبار الانطباعات المتشابهة بمثابة انطباعات واحد.

ولا مراء في ان فحصاً دقيقاً لهذا النظام قد يبرهن انه ينطوي على عيب كبير بما يجعل شرح هيوم لطبيعة الاعتقاد المذكور ادنى من شرح وافٍ. في الوقت نفسه يمكن القول ان هذا الشرح في عموم سياقه ينطوي على مبررات تسوّغ المصادقة عليه والاخذ به. ولكن المهم في الامر، في حدود ما يعنينا على الاقل، ان هذا الشرح وان افرد للشغف المذكور جزءاً عملياً للتحقق فيه، فإنه من حيث هو شرح وضعي سيكولوجي لا يسوّغ الحافظ الاخلاقي والجمالي لذلك الشغف وحتماً لا يبرر غرضه العلوي الى ان معرفة الغير بمثابة محاولة لمعرفة لغز لا يمكن حله.

فلا اعتقاد بالوجود المستقل والمتصل لغير المدرك، تبعاً لهيوم، هو نتيجة حدوث طبيعي وليس اعراباً عن ارادة واعية. لهذا فهو يحصر شرحه في إطار نظام معرفي سيكولوجي بما يُسلي ضرورة الاعتقاد الذي نعتقد، بما قد يحول دون توظيفه (اي الشرح) في سبيل نهذ الاعتقاد او تعليقه، وبالتالي، ما يؤول بفرض هذه السطور، اي اعتبار معرفة الغير اشبه بمعرفة اللغز، الى طريق مسدود.

غير ان هذه ليست النهاية. ومقالة اشعيا برلين المشار اليها في البداية تشي ان مفهوم هيوم للاعتقاد ينطوي على عود غير مصرح بها، بما يدل على ان الشغف الكامن خلف الانعاس في فلسفة هيوم اصلاً لم يستنفد نفسه بعد. يبين لنا برلين كيف ان يوهان هامان وفريدريك جاكوبي وغيرهما من آباء من ينعتهم بأصحاب «الزعة الالمانية المضادة للعقلانية»، وهم ذاع شأنهم في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، حملوا مفهوم هيوم للاعتقاد على محمل الايمان بقوة الادراك الفوري والمباشر للذات والعالم الخارجي والله. فهؤلاء انما رفضوا جُلّ دعاوي الخيارات العقلانية والتفكيرية التي ترى بأن المعرفة، لا سيما معرفة العالم الخارجي والله، على اساس مقولات ثابتة ونظريات معرفية ونظم مجردة يُصار الى اكتشافها وصوغها من سبيل العقل. وبحسب هامان، مثلاً، فإن المعرفة تُكتسب حصراً من

خلال المواجهة المباشرة مع الواقع على ما تزودنا به الحواس والغريزة والمخيلة، وعبر الرؤية الفورية وغير القابلة للتناقض، لكل من الشاعر والعاشق والانسان صاحب الايمان المتواضع (٢٢). فعند هامان، ليس هناك معرفة الا من خلال الصّ المباشر بالواقع والايمان الذي لا يمكن دحضه من سبيل العقل، طالما انه ليس حصيلة العقل. اما المعارف التي يُصار الي بلوغها، فلا تحتاج الى إثبات او برهان، فهي ليست موضوعاً للشك. وحتى وان كانت ضرباً من الهذيان فليس في وسع الحجج العقلانية والنظريات العلمية تصحيحها.

وعلى ما يخلص برلين في مقاله هذه:

«حاول هامان ما لا يقل عن نقض شامل لقيم عصر الانوار ففي مكان المجرد والعام شاء ان يضع الملموس والخاص، وفي مكان الابنية النظرية والوثنان المفصلة والكيانات المجردة تجريداً مثالياً ما جاء بها العلماء والفلاسفة، وضع المعطى المباشر، غير المتوسط والحسي. لقد كان رجعيّاً بالمعنى الحصري للعبارة، اي انه شاء الانكفاء الى التقليد القديم لعصور الايمان: النوعية مكان الكمية، اولوية المعطى، وليس الفكر التحليلي، الخواص الثانوية المدركة بشكل فوري، وليس الخواص الأولية المستدل عليها استدلالاً، المعيلة الطليعية وليس المنطق...» (٢٣)

كيف لاسم هيوم ان يرتبط بجماعة من هذا الطراز؟ كيف لفيلسوف، شكّ وملحد، ويُعتبر من رموز عصر الانوار ان يصير عوناً لمن بلغ بهم الورع والتقوى حد التسليم بالايمان الخرافي الاعمى؟

ليس هذا السؤال من قبيل الاعراب عن استهجان طالما ان توظيف فيلسوف بمنزلة هيوم في سبيل دعم حجج متفاوتة ومتضاربة امر وارد للغاية، وانما هو بمثابة تمهيد للوقوف على تلك المزايع والحجج من فلسفة هيوم، ما أجاز توظيفه من قبل هامان وجاكوبي واتباعهما.

وتبعاً لما يعرض برلين، فإن هناك على الاقل ثلاثة مزايع. فهناك اولاً، مفهوم هيوم للاعتقاد بإعتباره نتاج المخيلة وبالتالي نتاج زعة اللسانية في الطبيعة الانسانية، وليس الزعة للعارفة. ثانياً، هناك الزعم ان الذهن، وخواصاً لاتباع التيارات العقلانية، لا يسعه التقدم في خطوات منطقية إستناداً الى تقرير حقيقة حول العالم. فالذهن ليس عضو إكتشاف المعرفة، كما هو الامر عند ديكرات ولايبنز

وسبينوزا، وإنما هو محض قدرة على الربط والايضاح والتألف، وتندعم عنده اية طاقة على الخلق والوحي. وعلى هذا فإن هيوم ينسف الزعم بوجود حقائق قبلية، مطلقة متافيزيقية او منطقية، يُصار الى بلوغها من سبيل العقل وعلى نحو سابق للخبرة.

وهناك، ثالثاً، دحض هيوم للظن بالصلة الضرورية ما بين علة ومعلول. وكما لاحظنا سابقاً، فإن العلاقة السببية المزعومة، ما هي عند هيوم إلا نتيجة عادة ملاحظة إقتران عنصرين او حادثين في الطبيعة. لهذا فإن استدلال من المدرك الى غير المدرك لهو امر ممتنع بحسب هيوم. ومن ثم فإن الاستدلال الى وجود عالم خارجي مستقل، او بالضرورة وجود الله، إنطلاقاً من الادراكات لهو امر لا يصدق.

مثل هذه المزاعم وغيرها جعلت هيوم يظهر بمظهر «الحليف في معسكر الاعداء» بالنسبة لأصحاب النزعة المضادة للعقلانية. فحتى وان ساقها هيوم في سبيل مرام مختلفة تماماً، فإن ما فيها الكثير مما يبين ان معرفة للواقع الخارجي والله لا تصح بالاستناد الى العقل او مقولاته الثابتة ونظمه المجردة، وإنما من خلال المعرفة المباشرة والفورية وبواسطة الحواس والمخيلة وصوت الوحي.

ونحن لا يعني هنا كيفية توظيف المعادين للانوار والعقلانية لفلسفة هيوم، وتحديدأ إعادة صوغهم لمفهوم الاعتقاد في سياق ديني وصوفي مختلف تماماً لذاك السياق العلماني الذي ولد في كنفه، وإنما حقيقة امكانية توظيف كهذا. وخلافاً لأولئك الذين قد يأخذون على اصحاب هذه الضرب من التوظيف نزعتهم الاجتزائية والانتقائية، فإننا نرى انهم قد ارشدونا الى سبيل لتوظيف إبتكاري يشجع على الخلوص بأن اي توظيف ذي معنى او جدوى لابد وان «يجتزأ» و«ينتقى». فمثل هذا السبيل لهو ما يمنح الفكرة فرصة للحياة والازدهار في سياق آخر، وبما هو اجدى بكثير من الادعاء بالاخلاص الى النص الفعلي او الهوية المنسوبة لصاحبه.

ونحن ان شئنا العثور على نظرة فلسفية تسوغ لنا الوقوف تجاه الآخرين وقوفنا حيال لغز لا سبيل الى حله، يحسن بنا ان نضحي بالسياق الاصلي للنص، وتحديدأ بوصية هيوم، ان يجب حمل الاعتقاد على وجه الاعتقاد الطبيعي الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وعوضاً عن ذلك، الخلوص الى ان فلسفة هيوم، لا سيما فيما يتصل بمسألة الواقع الخارجي، لا تبرز

فحسب القول ان لا صلة قابلة للتأسيس ما بين المدرك، بما هو حصيلية جملة إلتطابعات وإفكار يُصار، بفضل النزوع الطبيعي للمخيلة، الى اعتبارها اعتقاداً بوجود خارجي، وما بين غير المدرك بإعتباره الواقع الخارجي. وإنما أيضاً ان هذا الاعتقاد، بما هو اعتقاد اصلاً، قابل للإنتقاد او التعليق بما يفسح المجال للوقوف ازاء الغير موقف ذاك الناظر الى لغز

هوامش:

(١) من كتابه «ضد التيار» - مقالات في تاريخ الأفكار، اكسفورد،

١٩٨١

(٢) يسوق الناقد الايرلندي دنيس دنهيو تعريفاً ملائماً بالمعنى المقصود هنا. وما على الرغبة الاستزادة في هذا الامر سوى تصفح كتابه «الفنون من دون لغز»، او يمكنه الإكتفاء بطلخيصنا له في احد الاعداد الأخيرة من «ديونوعة» «بريد الجنوب»

(٣) «بحث مطول في الطبيعة الانسانية»، الطبعة الثانية، اكسفورد، ١٩٧٨.

(٤) المصدر السابق.

(٥) المصدر السابق.

(٦) ألقينا استخدام مصطلحي «جون رايت «الواقعية المرسل» و«الواقعية غير المرسل» عوضاً عن مصطلحي هيوم «النظرة السوقية» و«النظرة الفلسفية». فمستطعنا رايت أنزوق واشذ عملية

(٧) انظر الشرح الوافي الذي سبقه ب. سترود لمشروع هيوم الفلسفي «هيوم»، لندن، ١٩٧٧.

(٨) «بحث مطول في الطبيعة الانسانية» سبق ذكره

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) المصدر السابق.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) جون سميت، نقلاً عن كتاب ج. بنيت «لوك، هيوم، باركلي» اكسفورد، ١٩٧١.

(١٦) «بحث مطول في الطبيعة الانسانية» سبق ذكره.

(١٧) المصدر السابق.

(١٨) «الواقعية الشكوكية لديفيد هيوم» مانستر، ١٩٨٣.

(١٩) «بحث مطول في الطبيعة الانسانية» سبق ذكره.

(٢٠) نقلاً عن فوغلين «شكوكية هيوم في بحث مطول في الطبيعة الانسانية»، لندن، ١٩٧٧.

(٢١) باركلي «ثلاث محاورات ما بين ميلاس وفيلونوس» ضد الشكّ والمحدثين، لندن، ١٩٦٢.

(٢٢) «ضد التيار» - مقالات في تاريخ الأفكار، سبق ذكره.

(٢٣) المصدر السابق.

الذي تراه العين

آلى ارتشافيتش - ترجمة: أيمن فؤاد*

«إن النصوص المقدسة بالنسبة للمتعلم، كالصورة بالنسبة للجاهل، الذي لا يرى من خلالها إلا ما تقبله هذه الصور ترى فيها ما لم يستطيعوا هم رؤيته في الكتب».

البابا جريجورى الأكبر



هذه الحكمة الخالدة التي دافع فيها أحد رجال القرن السادس عشر عن «الصور، واللوحات الفنية يمكن لنا أن نفسرها بوصفها استكمالاً للصراع الذي نشب حول الأيقونات»، فلقد ظلت مسألة الرؤية والصورة من المسائل الشائكة عبر تاريخ الحضارة الأوروبية. كانت الرؤية عند اليونان هي حجر الزاوية في تطور الثقافة العامة بين الناس، فلقد كان الفلاسفة يبحثون بهذه الرؤية بوصفها أنبل وأرقى الحواس الإنسانية على الإطلاق، وبوصفها كذلك أهم النشاطات العقلية حيث كانت «النظرية، أو الفكر النظري» *theoria* شيئاً مستعاراً من العالم المرئي. وإلى جانب أهمية الرؤية في تزويدنا بالمعلومات الخاصة بالإنسانية العقلية، فإنها تشكل عند الإنسان نموذجاً من الإدراك العام الذي يعمل بوصفه معياراً لبقية الحواس الأخرى (١). لقد اهتم فلاسفة اليونان قديماً بأهمية «الصور» *Picture* ليس فقط لأنها تساعد في تقديم علوم الهندسة، بل لأنها كذلك تشكل جزءاً أصيلاً من أي نظرية؛ ويمكن بأن الحضارة الأوروبية منذ نشأتها وهي مخضبة بأثوان تلك الصورة ونزعاتها الجهرية. ولقد كانت حركة تعظيم الأيقونات في العصر المسيحي محاولة لتحدي هذه الصورة وأهميتها، واعتمدت على التحريم الديني في العهد القديم للصور، كما حاول المفكرون المسيحيون تضمين النحت في قضية التحريم؛ نرى ذلك بوضوح في كتابات تروتيان (١٥٠-٢٢٠م) عندما قال... لكن عندما يتبدى الشيطان في العالم متخذاً صوراً فنية سواء كانت رسماً أو نحتاً، فإن عبادة الألهة المزيفة ستصير راسخة بفعل هذه الأعمال.. (٢)

أرواحهم البانسة قليلة الشأن لا يمكنهم تمثيلها في أية صورة» (٣)

حدثت تحولات جذرية في عصور ثلث هذا العصر في العلاقة مع الصورة؛ فعلى الرغم من أن الكنيسة البروتستانتية الإصلاحية لا تزال تحرم التمثيل في أي عمل تصويري - ما عدا الزجاج الملون - إلا أن أتباعها لا يزالون يحتفظون بأعمالهم الفنية بالمنازل. ويذكرنا ذلك بصدي «ماكس فيبر» حول تحول الصورة من كونها موضوعاً للتأمل الديني إلى موضوع للمتعة واللذة الدنيوية. لم تكن الكنيسة في حاجة للصورة في عصر الإصلاح كي تنشر دعوة المسيحية في العالم؛ كما أن بزوغ المؤسسات

كان السبب الأساسي في هذا التحريم المسيحي، وأعلى الأقل هذا النقد للصورة، هو التشويش والبلبلة التي تواجه الناس عند إعادة تمثيل ما هو «لا - مرئي» في شكل لا يعتمد على شيء سوى الرؤية. إن أية محاولة لتمثيل الرب ستظل محاولة قاصرة تصور في النهاية مطلقاً لا خالقاً، بالتالي فإن أية محاولة ستبوء بالفشل منذ البداية ولذلك قال «جون كالفن» «فيما بعد»؛ يشبه الإنسان الرب فقط من ناحية الروح، ولا يمكن لصورة أن تمثله. لذلك أرى من يحاولون تمثيل ماهية الرب خرقى ومجازيب؛ فحتى

* كاتب من مصر.

التعليمية فيما بعد أبطل دعوة البابا «جريجوري». إن العالم الديني المغلق تم تفكيكه داخل حقول اجتماعية منفصلة، وانفصلت الصور عن دلالتها الدينية ليصير الدين خطاباً وتصورات تقود الحياة وتسيطر عليها. وفي حقل الحياة الدينية صارت الصورة، بمساعدة التقنيات جزءاً هاماً من المجتمع الإنساني. ورغم كون اللوحات الفنية والتمثيلات المنحوتة هي جزء من حقل التمثيل المرئي، إلا أن هذه الأعمال تمثل عنصراً دائماً الاستمرار في تاريخ أوروبا؛ ذلك العنصر الذي يغيب في التراث الديني اليهودي والإسلامي حيث يأخذ هذا العنصر دوراً ثانوياً غير ملحوظ.

ساهم «ديكارت» ومن قبله فكرة «المنظور» في تأسيس ما يطلق عليه «مارتن جي» اسم المنظورية الديكارتية (٤). يعود الفضل إلى ديكارت في ترجيح كفة «الرؤية» في العلم والفلسفة، حتى لو اعتبره المفكرون الآن قد تسبب في كارثة: كما نجد عند «هايدجر» في مقالته «زمان صورة العالم»، وعند «لاكان» في مؤلفه «أربعة مفاهيم أساسية في التحليل النفسي»، وحدثنا نجد نفس الاعتراض عند «ريتشارد رورتي» في كتابه الهام «الفلسفة ومرآة الطبيعة». إن اللوم الأساسي الذي يوجه إلى ديكارت يتعلق دوماً بذلك التقسيم الذي افتعله بين الذات والموضوع، المعرفة والوجود والتي نراها الآن باطلة بكافة المقاييس. لقد أدرك هايدجر جذور سيطرة الصورة منذ الحضارة الهلنستية على العقل البشري، واعتبر جهود ديكارت هي خطوة على الطريق الخاطئ؛ وأكد على نفس الشيء «ميرلي بوتني» في كتابه «العقل والعقل». وفي رسالة «جون فرانسوا ليويتار» المعنونة بالخطاب والرمز نراه يحاول اتخاذ مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، خاصة منحنى لاكان كنقطة بدأ في تمييز ما هو رمزي على حساب ما هو تخيلي. كما نجده ينقد المنحنى النظري المسيطر للصورة ويقوم باستبدال التمييز بين «الكلمة - الصورة» إلى تمييز بين «الخطاب - الرمز» (٥) وهذه التفرقة لا تعتمد على الاستقطاب المتناظر بين الخطاب والرمز، فهما في النهاية متآلفان ومتفاعلان بشكل فريد. ويسير ليويتار في تيار تشويه الصورة والرؤية المنظورية واللذين يشكلان تاريخ التمثيل في الحضارة الأوروبية كما يرى «مارتن جي» في كتابه الأخير (٦). يعتمد النقد عند لاكان على فكرة

المستوى اللغوي الذي يجب أن يدركه الإنسان حتى يدخل إلى عالم البين - ذاتية الآخرين؛ ولو فشل في ذلك فإنه يبقى على الأقل أسير الخيال، على حافة المرأة حيث لا يستطيع التفرقة بين وحدته الخيالية الجسدية كما تظهر في صورته على المرأة وبين مصيره العقلي كما في كل عمليات العقلية. إن هذا الشخص يمثل لنا بشكل خاطئ بوصفه وحدة متآلفة، أو بمصطلحات ديكارت «الذات». لهذا السبب يرى لاكان أن الذات الديكارتية تمثل في الحقيقة شرط التحليل النفسي.

شكلت «المنظورية الديكارتية» عنصرين في الفكر الحديث الأول هو الذات والثاني هو الرؤية؛ فالمنظورية عنده تزم تقديم رؤية علمية عن الواقع. إن تلك المنظورية تشكل كما يرى «نورمان بريسون» النسخة الأصلية (٧)؛ وهي الاعتقاد بأن النسخة الكاملة لأي عمل تمثيلي هي شيء ممكن وبالتالي فإن إدراك هذه النسخة يبقى مسألة تقنية تتوقف على اكتشاف تقنية أفضل وأكثر صرامة ودقة. ويقتنية. وعلى الرغم من إشارة بعض المفكرين (٨) لأهمية هذه النزعة المنظورية فإنها تبقى شكلاً مسيطراً بقوة على العالم المرئي للحداثة.

- ٢ -

كيف يمكن لنا فهم النقد الفلسفي العميق للصورة ؟ هل شكّل هذا النقد عن طريق المصادفة وهل يقبع العمق وراء تجلي وظهور الصورة ؟ يقدم لنا «توماس ميتشل» إجابة مقنعة فيقول:

«يتناول رورتي الاستعارة المرئية، ويشكل أكثر تحديد: المنعكسة خارج خطاباتها، بشكل محايت مع الخوف المرضى (قوبيا) من الأيقونات عند «فيتجنشتاين» والقلق العام لدى فلسفة اللغة حول التمثيل المرئي. هذا القلق والاحتياج للدفاع عن خطابها ضد ما هو مرئي يتخذ موقعاً فريداً في وضعنا المعاصر بوصفه تحولاً حيويًا مؤكداً» (٩)

يشير ميتشل هنا بوضوح لما يسميه فلسفة اللغة بوصفها ملاحظة فعالة كما رأى مارتن جي من قبل في حديثه عن التراث الفكري العبري (عند ليفيناس مثلاً) بشأن الصورة واستمراره في الفكر المعاصر. في حالات أخرى نرى فلسفة اللغة ترتبط بالخيال كما هو الأمر عند «دولوز وجاتاري» (حيث يقللان من نزعة نقد مفهوم الرؤية، بينما هي - أي

فلسفة اللغة - عند الآخرين جسد يتحدى سيطرة ما هو مرتني. وفي هذا المعنى الأخير يتم إدراك ما هو مرتني ليس بشكل استعاري، بل في علاقته بالبعيرة وطبيعتها المادية وشروطها الاجتماعية والتاريخية.

إن السبب في ظهور نزعة تحطيم الأيقونات المعاصرة، هذه الحاجة الماسة إلى نظرية مطهرة من الاستعارة المرئية المجهرية، ربما لا يقبع في النظرية نفسها بل في مكان آخر: «لو سألنا أنفسنا لماذا يتبدى هذا التحول الحيوي الآن فيما نطلق عليه عصر ما بعد الحداثة، النصف الثاني من القرن العشرين، لاصطدنا على الفور بتناقض أساسي. يبدو جلياً من ناحية أن هذا العصر السيبرنطقي في تقنياته هو عصر إعادة الإنتاج الإلكتروني والذي أوجد أشكالاً جديدة من المحاكاة المرئية وأواماً مسيطرة ليس لها مثيل. ومن ناحية أخرى يظهر الخوف من الصورة والقلق من قوتها المسيطرة حيث يبدو في النهاية أنها قادرة على تدمير صانعيها ومستخدميها، هذا الخوف الذي يبذل أولياً على الصورة نفسها: إن الصنمية والفيتشية ليست ظاهرات تنتمي لما بعد الحداثة فقط بل إن جذورها تعود إلى فترات سابقة. على أية حال، إن ما يواجه لحظتنا الحالية هي هذا التناقض، كما أن طرافة المأساة أن هذا التحول الحيوي في حضارة سيطرت عليها الصورة قد أصبح إمكانية تقنية عالمية» (١٠)

إن الاتجاه النظري المعاصر المخوف بشكل مرضي من الأيقونة والصورة، والمتزامن مع سيطرة الصورة يمكن تفسيره بوصفه استمرارية للجدل المسيحي القديم حول الأيقونات وتحطيمها. وعلى الرغم من صعوبة معارضة هذه الملاحظة إلا أنها تقدم لنا مقارنة تربط بين الاتجاه النظري المعاصر والظاهرة الثقافية بشكل عام. إن هذه الرابطة التاريخية تسلط الضوء على الوضع المعاصر وتثبت مرة أخرى أن الصورة تؤثر على العواطف وتضعف الإدراك وبالتالي تبعث على الشك والتدقيق النظري:

«الصورة هي العلامة التي لا تستطيع انتحال علامة أخرى، فهي تتخفى بوصفها حضوراً فورياً وطبيعياً. أما الكلمة فهي الناتج الاصطناعي للإرادة الإنسانية والتي تشوش على الحضور الطبيعي بتقديمها عناصر غير طبيعية للعالم - الزمن، الوعي، التاريخ بوصفهم محتوى منفرداً للموسيط الزمني» (١١)

إن البحث عن أسباب هذه المناقشات المعاصرة كما تظهر في الوضع الاجتماعي والثقافي المتزامن لها يبدو أفضل من الدخول في مناقشات عامة حول الصورة كما كان يحدث في العصر المسيحي؛ حيث إنها تشير دون القول إلى أن الوضع المعاصر والنفاس النظري مرتبطان بالتطور التقني في المائة عام الأخيرة.

إن هدفي في هذه المقالة لا يقبع في تحليل التكنولوجيا، لكني أفضل التركيز على فرضيات نظرية محددة والتي تحاول استبصار منطق هذه الأحداث المعاصرة. كان «جون بودريار» أول من تطرق إلى الحديث عن نظرية اجتماعية معاصرة للصورة وتحولت أفكاره في السبعينات إلى الاهتمام باقتصاد العلامة والطبيعة المتخيلة الشائعة في العالم المعاصر: لا يجب أن ننسى المبشر الأول بهذه الأفكار «جي ديبيور» وكتابه «مجتمع الفرجة». لقد أصبح نقد الصورة متوازياً في العمق مع نقد المجتمع الاستهلاكي؛ وربما منذ كتابات «توبور أدورنو» قبل الحرب حول الثقافة السليمة وكذلك نظريات «هريبرت ماركوز» بعد الحرب. ولسنا في حاجة إلى القول بأن «صناعة الثقافة» في الستينات وسيطرة الصورة عليها وطبيعتها المرئية هي التي تسببت في هذا النقد الفلسفي لتلك الظاهرة الناشئة. في هذا الوقت كانت التفرقة الكلاسيكية بين «فن نبوي» و«ثقافة جماهيرية» أمراً غير قابل للنقاش، فلقد أحدثت التطورات التقنية تغيرات عالمية منذ بدايات القرن العشرين. الكاميرا، السينما، الراديو والتلفزيون. وأصبحت هذه التغيرات فاعلة بمعنى تقني جديد. ولسنا في حاجة للحديث عن توابع هذه التقنيات خاصة التلفزيون وما سمح به من انتشار موسع للمعلومات وازدياد النزعة الاصطناعية وتكاثر الأشكال التقنية الأخرى، كما سمح بتجميل الحياة اليومية والتغني بالأجواء المدنية - للعالم المتقدم على الأقل - كما ساعدت هذه التقنيات على تزيين موضوعات الحياة اليومية من خلال الإعلانات المبهرة للسلع. إن مجتمع الفرجة تغير كثيراً عن أيام «ديبيور» في الستينات حيث كان معانياً لمرحلة طفولة هذا المجتمع، أما ما يظهر عليه اليوم فيبدو أنه في مرحلة فتوته. إنها تلك الخصوصية في ما هو مرتني، الحيوية والغازرة في الحضارة الإعلان التي سمحت لكثير من المفكرين أن يقطعوا بين الحداثة وما بعد الحداثة. لكن

هل الحداثة بشكل فينومينولوجي تختلف عما بعد الحدث؟.

هناك إجابة فورية لهذا السؤال تظهر في علاقة وطيدة مع سؤال الذات الذي طرحناه في البداية - هل الذات تشكل وحدة ؟ هل هي ما قصده ديكرات ؟- وهي أن الذات ما بعد الحداثة تتناهي بشكل حاسم مع هذه الذات الديكارتية. إن الذات ما بعد الحداثة تبدو في اللحظة الراهنة منشطرة ومتشظية كما يراها «التوسير» نتيجة لتحديد الفرد كذات، وتظهر بوصفها أثراً لما هو خيالي أو ايديولوجي بمصطلحات التوسير. وهنا نرى أنه طالما أشرنا إلى الذات المتشظية فإنه لا يجب التورط في الإشارة إلى نظرية ما بعد الحداثة على الإطلاق. فقط يمكننا الرجوع ببساطة إلى الذات الحديثة كما تتبدى في مناقشة هايدجر والذي كان من أوائل المحذرين في هذا الشأن وذلك في كتابه «كانط ومشكلة الميتافيزيقا» والذي أكد فيه على خطورة التشويش على الوجود الإنساني واتباع الوصف النفسي لحياء الإنسان وملكاته(١٢). كما حذرنا هايدجر من الخلط بين الوجود الإنساني والذات. يمكننا ذلك العودة إلى نظرية فرويد والتي تنتمي إلى عصر الحداثة للبحث عن التشويش ما بعد الحداثي للذات. بالمثل مع التفكير وما بعد البنيوية من حيث كونهما نتاجاً ما بعد حداثي. بمعنى آخر يمكننا التساؤل عن النصوص الفلسفية الكبرى في هذا القرن وهل تمثل استمراراً لنقد الذات الديكارتية ؟ ولو كان الأمر كذلك فهل من الصحيح تصور القطيعة بين الحداثة وما بعدها بوصفها أمراً نهائياً كما يرى البعض، وهل لا توجد أية علاقات بين السياق الاجتماعي والتاريخي للحداثة وما بعد الحداثة؟

لو أدركنا ما بعد الحديث بوصفه المرحلة النهائية من الحداثة، وفهمنا ما بعد الحداثة بوصفها المرحلة الثقافية للحداثة، فسندج أنفسنا في موقع جيد لنهمم الوضع المعاصر. إن الإدعاء السابق على الرغم من غموضه واصطناعيته فإنني أؤمن بأن المسألة الحقيقية ليست هي الحداثة وما بعد الحداثة بل هي الثقافة المرئية المعاصرة والتي تقبع فيها لب المسألة. ليس إذن من قبيل المصادفة أن تعود المناقشة حول ما بعد الحداثة إلى أصلها في الثقافة والفن. قبل أن أوضح موقعي لابد وأن أقدم موجزاً لأفكار «فريدريك جيمسون» حول ما بعد الحداثة والتي

أراها أساسية فيما سأخوض فيه.

- ٣ -

يختلف «فريدريك جيمسون» بشكل أساسي في اعتقاده بأن الرأسمالية هي ظاهرة كلية وشاملة ويمكن رؤية اعتراضاته في مقاله الهام «ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة». والمنشور عام ١٩٨٤ في مجلة «نيو لفت ريفيو». كما أكد حديثاً على أنه من السهل علينا تخيل الانتكاسة المطبقة للأرض والطبيعة عن تخيل انكسار الرأسمالية المتأخرة(١٣). إن الواقعية كما يراها جيمسون تتطابق مع رأسمالية السوق، والحداثة مع الاحتكار أو الإمبريالية، وما بعد الحداثة مع رأس المال متعدد الجنسيات(١٤). ويرى هنا جيمسون ما بعد الحداثة فيقيس زمن التفويجات ذاتها، ويدرك أن محتوياتها هي مجرد صور. «في الحداثة... تبقى بعض أشكال الطبيعة والوجود، القديم والأقدم والبدائي، مستديمة وتظل الثقافة قادرة على فعل شيء ما والذي تشير إليه الطبيعة والعمل أما ما بعد الحداثة فهي التي تظهر عندما تكتمل عمليات التحديث فيتم التضحية بالطبيعة لصالح المنفعة»(١٥).

إن أحد الملامح الأساسية التي يدرکہا جيمسون بوضوح في هذا المخطط الثلاثي هي التغيير بشأن العلامة: ففي الواقعية تظل العلامة والدلالة في علاقة عضوية؛ وفي الحداثة تنفك هذه العلاقة، بينما يمتد الإنفكاك فيما بعد الحداثة من العلامة نفسها حتى يصير انفكاكاً بين الدال والمدلول. ولأن نجد المرجع والواقع قد اختفيا معاً واختفى معهما المعنى والذي صار إشكالية. لقد أمسينا بمفردنا مع هذه اللعبة الاعباطية الخالصة من الدوال التي تسمي بما بعد الحداثة (١٦).

يؤكد «جون بودريان» على أن ظهور هذا الوهم المعاصر يدمر أي تمييز بين الحقيقة والواقع: إن التظاهر يهدد الاختلاف بين الصواب والخطأ، بين الخيالي والواقعي(١٧). ويرى كذلك أن الإيمان الغربي تورط في رهان حول التمثيل: فالعلامة كانت تشير لما هو عميق في المعنى، ويمكنها التخيير لصالح المعنى وأن الضامن الوحيد لهذا التخيير هو المطلق بالطبع. لكن ماذا لو صار المطلق ذاته تظاهراً، أي يمكن اختزاله في علامات تصدق على وجوده؟ الآن أصبح النظام ثقيلًا وصار التظاهر في ذاته ليس في حاجة إلى التخيير لصالح الواقع، بل فقط

يتغير في ذاته بشكل دائري بلا مرجعية أو إشارة أو حتى محيط لدائرتة(١٨).

نلاحظ على الفور التشابه بين وجهة نظر بودريار وتحليل جيمسون لبعض ملامح ما بعد الحداثة. (ولا داعي لذكر جهود ميشيل فوكو في تحليله للتمثيل كما نجده في كتاب «نظام الأشياء» ويزركز بودريار كذلك على العلاقة بين العلامة وما تشير إليه من واقع، فهو يرى أن الوهم والتظاهر استطاعا أن يوجدوا واقعاً يشيران إليه بوصفه الواقع الأصلي. ويذكرنا ذلك بحكاية مسلسل «بونانزا» الأمريكي خلال الستينات والذي تقع أحداثه في منطقة يفترض أنها بين «فرجينيا» و«نيفادا»، ولقد اضطرت الشركة المنتجة أن تبني مزرعة في الحدود بين المدينتين. استقبل هذا المسلسل باستحسان الجماهير حتى أن المسافرين في طريق المدينتين كانوا يتوقفون ليزوروا هذه المزرعة أو المدينة المصطنعة التي تحمل اسم بونانزا، الطريف والمربح في الأمر أن الجميع كان مؤمناً بأن هذه المدينة قديمة فعلاً وأن المسلسل كُتب على أساسها. إن هذه الملاحظة تعود بنا إلى فكرة أخرى طرحها جيمسون وهي أن: «هذه الحضارة ما بعد الحداثة، العالمية والأمريكية هي التعبير الباطني والمتجلى للسيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية عبر العالم»(١٩). يرى جيمسون أن ما بعد الحداثة هي أول سيطرة ثقافية تنشأ في الولايات المتحدة، كما أنها أول وضع يصور عالمياً وكلها من خلال السوق والسلعية؛ ولذلك نرى الآثار الجمالية لما بعد الحداثة ترتبط بشكل جذلي بفقدان المعنى وانكسار العلاقة بين الدال والمدلول.

في الحداثة تظل الطبيعة مشارة إليها على الرغم من غيابها، أما في الوضع ما بعد الحداثي فإن الطبيعة تختفي ويحل المرثي بدلاً منها؛ فظواهرات «ستيفن سيبيليرج» عن حديقة الديناصورات قد اجتاحت الواقع. إن الاختلاف بين الواقع المعاش والآخر الذي يظهر على شاشة التلفزيون ولم يعد مجرد حبكة، يُختزل الآن حيث فقد الفن والأدب كثيراً من وظائفهما الإنسانية التي كانت تشكل طبيعتهما في «الماضي الحداثي»؛ هذه الطبيعة التي خُصت بالفن والغنان وأعطته دوره الرومانتيكي الخيالي. (مع سيطرة هذه الثقافة ما بعد الحداثة ينقرض الفن والأدب، أو على الأقل يختفيان ولن ندركما كما كان

الأمر فيما مضى).

يمكن للمرء رؤية الدور الذي لعبه فن «الماضي قبل الحداثي» بوصفه دوراً تافهاً، كما يمكنه رؤية العكس حيث لعب الفن دوراً حاسماً للوجود الإنساني إلا أنه كان ببساطة موجوداً في وسائط متعددة وليس من بينها وسيط استطاع تحديده بوصفه فناً. إنني أعتقد بأن الدعوى الأخيرة مضللة لأن إدراك البين - ذاتية يمكن أن يتم بأشكال متعددة بعد الفن إحداها. ربما فن اليوم يفقد وضعه الاجتماعي الخاص الذي حصل عليه عبر تاريخه؛ إلا أنه يمكن أن يكون كما يرى جيمسون عجزاً عن تقديم ما يسميه «المخطط المعرفي»، الفن عند جيمسون في الوضع ما بعد الحداثي مجرد وضع رمزي لذواتنا في عالم رأس المال متعدد الجنسيات. إن غياب هذا المخطط المعرفي قد تسبب في سيطرة هذه الطبيعة الفصامية للفن ما بعد الحداثي، وفي هذه الحالة لا يستطيع الفن تمثيل خبرتنا بوجودنا المعاصر(٢٠).

٤٤

يمكننا الآن العودة إلى موضوعنا الأساسي وهو الثقافة والفن في عصر ما بعد الحداثة. يتضح لي أن الفن ما بعد الحداثي يقرب كثيراً من «الثقافة» كمفهوم ويبعد كل البعد عن الفن: الفن ما بعد الحداثي كيان محايد بلا دور خاص. والثقافة هنا هي ثقافة متعددة ومتعددة الجنسيات، هي ملمح تهدي نتيجةً للتطورات التقنية المتلاحقة في الرأسمالية المتأخرة. يبدو لنا الفن داخل هذا الإطار الثقافي وقد فقد أهميته في سوق السلع الرمزية، كما فقد وظيفته الإنسانية والتحديدية؛ لم يعد فن ما بعد الحداثة يظهر أو يعبر عن الحقيقة الخفية، كما ترك وظيفته الهامة في ترسيم العلاقة بين الفنان والجمهور. يثار هنا التساؤل الآتي: ألم تكن هذه الظروف كائنة في الحداثة؟ أليس فنانون الطليعة الثورية هم من حاولوا تدمير الآثار الأخيرة للقواعد الفنية وتحطيم أي معنى يمكن للفن أن يقدمه؟ ألم يقوموا باستبدال القيم الفنية بالظواهر المنحرفة تجاه الشيئية والموضوعية المزعومة؟ إن توجه الفن الطليعي قام بتشويه المعنى اللغوي والبلاغي بوصفه أداة أدبية، ليس ذلك فقط بل إنهم مهدوا إن لم يثيروا العشوائية النسبية بوصفها تأملًا نظرياً حول الفن المرثي. ألم تسيطر هذه العشوائية الفكرية عليهم بوصفها تعبيراً

عن الحرية والتجريب والجدة ؟ وإذا كان الأمر كذلك فمن الصعب إذن الاستماع إلى المراثيات الساذجة حول أقول الحداثة.

لقد ارتبطت الحداثة بالتطور التقني والذي لا يراه هايدجر متشابكاً فقط بل غامضاً ومعقداً في الفن. لكي ندرك هذه الرابطة وهذا التحول لابد وأن نميز بين «العمل الحرفي» و«العمل الفني» من وجهة نظرنا اليوم ومن وجهة نظر هايدجر في النصف الأول من القرن العشرين (٢١). إن تمييزنا الآن بين العمل الحرفي والفني ربما يكون قد تلاشى واختفى ليس بسبب التغير الدائب لهذا الكوكب الهيدرو-إلكتروني أثناء تفكيرنا في هذا التمييز، بل بسبب استبدال وتغيير التكنولوجيا لطبيعة إدراكنا للعمل الفني وماهيته. لقد استطاع فنانون الطبيعة إقناعنا بأن أي شيء يمكن بشكل عملي أن يصير عملاً فنياً، كما استطاعوا إيجاد المعادل النظري من خلال «النظرية التأسيسية» للفن.

دعوني الآن أؤكد مرة أخرى على أن هذه الأحداث شكلت وجه الحداثة وكذلك تفعل فيما بعد الحداثة التي أعترتها امتداداً تاريخياً لهذه الأحداث. لكي نحدد من تسبب في هذا التغير على وجه التحديد علينا أن نبحث في الفنون المراثية كما ظهرت على يد «مارسيل دوشامب» «أندي وورال» و«سجوزيف بايو» من السرياليين؛ ففي أفكار هؤلاء وأعمالهم نجد من الخصائص النموذجية ما يتطابق مع الحداثة وما بعد الحداثة على السواء وهو المنحى الذاتي واستخدامهم للموضوعات بحرفية أو تقنية die Technik بمصطلحات هايدجر من أجل إيجاد فراغ بين ذاتية الإنسان والمجتمع. (كي تصوير الأعمال مشوشة في علاقتها بالمعنى) لقد كان نشاطهم هذا من أجل متخاطمة المواد المستخدمة بالعناصر الفنية وتجنب استخدام الرسم العميق.

إن مماثلتي هنا بين وضع الحداثة وما بعد الحداثة تنتقد بالضرورة الدعاوى السائدة حول كون الوضع ما بعد الحداثي يمثل قطيعة مع ما سبق، كما أحاول التأكيد على أن ما بعد الحداثة هي إعادة تمثيل خط مستمر من التوجهات الكامنة داخل الحداثة، إلا أنني لا أنكر وجود اختلافات أهمها ما يتعلق بالتحول الجذري لتأصيل الثقافة المراثية. هذا التحول وهذا الاختلاف هو الشكل «الصناعي» والجماهيري لثقافة اجتاحت العالم. لقد

تحولت «صناعة الثقافة» إلى صناعة للثقافة المراثية بمصاحبة الموسيقى وفنون «الميديا» الأخرى التي تدعمها. اليوم وعلى الرغم من القول بأننا قد دخلنا المرحلة الثانية التي تمتد إلى ما وراء المراثي وتصل إلى تعدد الوسائط الشعرية، إلا أن الصورة تظل هي أداة التواصل الأساسية. فهذا الوضع الذي نعيشه اليوم تكمن أسبابه وتظهر من خلال الصورة (الدعامة بالصوت) والتي تصير متيسرة باطراد. تتكلم الصورة بذاتها ولذا ذلك هي مقنة ؛ ورغم أن للصورة سهولة البث إلا أنها مكلفة وبالتالي فهي تتطلب صناعة وتوفير سوق كبير الذي سيصير عالمياً تماشياً مع طبيعتها المراثية.

إن سيادة الصورة وهذا «التحول الجذري» يساعدنا على فهم «التحول اللغوي» المعاصر في الفلسفة والفكر النظري بشكل عام. تشير هذه السيادة في الحقيقة إلى شيء آخر هو أقول الكلمة وفشلها. يري كيرتير أن «الإصلاح» لم يتسبب فقط في جعل الصورة حقلاً دينوياً بل في جعل هذه الصورة مسيطرة على المجتمع كذلك. ورغم أن الحداثة اعتمدت بالأساس على الخطابات الأيديولوجية والسياسية والأدبية، إلا أن الأدب قد تحول في عصر ما بعد الحداثة إلى الصفوف الخلفية واحتلت الثقافة المراثية مركز النشاط لا بوصفها مرحلة انتقال بل بوصفها العالم المتفشي في كل شيء (٢٢). هل من الممكن أن يكون هذا التحول الجذري مجرد إضافة لاستمرارية أداء الكلمة لدورها الاجتماعي والتاريخي ؟ وربما ما يحدث الآن ليس سوى تكاثر حميد لثقافة مراثية في عالم صارت معه هذه الثقافة هامشية ؟ أو ربما قد أصبحت الصورة ممتدة لتشمل حقول العلامات كافة. لو كان الأمر كذلك فلن تكون هناك مشكلة إذا لم تتطلب الصورة قدرات فاعلة تسيطر بها على حواسنا وإدراكنا، أو صارت تستدرجنا إليها بشكل لا تأملي ؟ لقد حذرنا «ليسينج» بقوله أن: «الصور تتجنب الكلمات، وأن أي محاولة لها للتعبير عن أفكار كلية في شكل حيوي قد يتسبب في ظهور أشكال جروتسكية من الحكايات الرمزية» (٢٣).

مع استبصار «ليسينج» العميق هذا يمكننا القول إن الصور في عصر الحداثة ومن خلال خطابها لم تكن حداثيّة؛ فالحدائفة كانت محاولة عن طريق خطابات النزعة الكلية التوتاليتارية والتي هي نزعة ترتبط بشكل وثيق بالخطاب

اللغوي العقلاني. إن الفن المرئي الحداثي تطلب خطاباً توتاليتاري بالأساس والذي استطاع الفن المرئي ما بعد الحداثي والثقافة الحالية أن توجد دون الاعتماد عليه. إن معظم ما فيما بعد الحداثة يبدو أنه اتجاه «لا تنويري» إن لم يكن معادياً للتنوير وذلك بسبب اعتماد الأخير على الخطاب العقلاني التوتاليتاري.

لا تهتم التطورات التقنية المتقدمة بالصورة فقط بل تهتم بالنص (الصوت) والذي يمثل الدعم غير المرئي والأداة المساعدة لمعنى الصورة المتحركة. (أو هو التعليق والعنوان الذي يصاحب الصورة الثابتة) ورغم قدرة الصورة على الإمتاع بيد أن الثقافة السائدة كانت تؤدي نفس الوظيفة في عصر الحداثة ولم يهتم أحد بالتأمل في هذا الإمتاع سوى بعض علماء الاجتماع. تلعب الميديا في عصرنا هذا دور الثقافة داخل قطاعات عريضة من المجتمع، هذا الدور الذي لا يختلف عن دور الحضارة التكنولوجية في العصر الحديث. وتتميز الصورة بالانفتاح في مساحات التغيير والسبب في ذلك كما يري «جيمسون» إن ما بعد الحداثة هي أول ثقافة عالمية مهيمنة تتهدى من الولايات المتحدة الأمريكية. (لقد وجه «ادورنو» و«ماركوز» نقدهم للمجتمع السلعي بناءً على نموذج الولايات المتحدة) إن السلعية المتنامية في الثقافة ما بعد الحداثية هي أحد محركاتها الأصليين، هي ملمح والذي لا يمكن من خلال وجهة النظر الحداثية أن نراه دون ريبه. لا أرى اليوم سبباً حقيقياً للتمسك بوجهة النظر الحداثية، فكيف أهتم بتوسيع الثقافة والبحث عن جمالياتها دون الاهتمام بسلعيتها كما لو كانت إعلاناً للأفول والفناء إن الثقافة والفن ما بعد الحداثي ليستا مجرد موضوعات جمالية أو صور. وعلى الرغم من اعتقاد البعض أن ما بعد الحداثة استطاعت تجنب مأزق السلعية لما شهدته من راديكالية وحفاظة في ذات الوقت، إلا أنني لا أرى اختلافاً جذرياً لهذا الفن عن فن الماضي الحداثي (٢٤).

- ٥ -

إن التوجه النقدي لمجتمع الفرجة بوصفه المرحلة الأخيرة للحداثة يتماثل مع نقد ما بعد الحداثة ما

دامت هذه الأخيرة سائدة بشكل مرئي. إنها ثقافة لا تشترك فيها الصورة بالتصورات فقط بل هما على استعداد تام لتبادل الأدوار والأماكن. كانت هناك محاولات لتأمل هذه التغيرات الجذرية، إلا أن نقشي هذه التغيرات صمد أمام أية محاولة (٢٥). وبسبب الغموض الناجم عن الفن النخبوي والثقافة السائدة، أو بالأحرى بسبب تحول هذا الفن إلى تيار ثقافي معاصر وسائد يفقد الفن بداخله طبيعته الجوهرية، كما يستحوذ على مرجعية الذات التي تتحد بمعزل عن أي تحولات أخرى للذات: يبدو أن الفن الحداثي قد استبدل بالتظاهر والوهم. لقد حاولت توضيح هذه العمليات التي تتطابق مع الحداثة نفسها وبزغت حديثاً ما هو مرئي، كما أوضحت أن ثقافة «الميديا» ليست مجرد عرض داخل الثقافة بشكل عام، بل هي قابعة داخل التكنولوجيا وقوى السوق المرتبطة بها. إن الصورة ونزعة تحطيم الأيقونات لها تاريخ طويل في الحضارة الإنسانية، ورغم أنني أعترف بوجود اختلافات بين الحداثة وما بعد الحداثة، إلا أنني أفضل تناولهما في إطار عصر ومرحلة واحدة. إن نظرية الأيقونات وبعثتها من جديد لا تلغي الحقل الاجتماعي الثقافي أو السياسي وحتى العاطفي للصورة، لكنها فقط تجعل الصورة قادرة على الوجود والعمل بشكل لا انعكاسي وغير تأملي. أود كذلك التأكيد على أن اختزال الثقافة الحالية، اعتماداً على التقنيات المتطورة إلى صورة، متناشئة الأهمية المتعادلة للصوت والنص في أعمال أخرى، هو أمر تبسيطي ساذج وغير قويم.

إن الصورة بمساعدة الصوت لا تقدم لنا رابطة نظرية متماسكة. ففي الماضي الحداثي، أي في النظرية (٢٦) أو النشاطات النقدية، كان خطاب التناص هو النقطة الأخيرة للمعنى والمرجع الذي يجد فيه التمثيل غير النصي والرمزي دوره التأملي وبالتالي يجد معنى لاندراج الشيء تحت اسم العمل الفني. إن ترجمة صورة، رقصة أو مؤلف موسيقي، إلى نص ترفعها إلى مستوى الشكل الحداثي المسيطر للخطاب اللغوي. وبسبب طبيعته المؤقتة يتجنب اتجاه الصورة المتحركة تثبيتها بشكل نصي حتى لو كان هدفه هو

- rans Jonas, *The Phenomenon of Lilo. Toward a Philosophical Biology* (New York: Harper & Row, 1966), p. 135. —١
- Moshe Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea* (New York: New York U.P., 1992), p. 111. —٢
- Quoted in Sergiusz Michalsio, *The Reformation and the Visual Arts* (London: Routledge, 1993), p. 62. —٣
- Force Fields (London: Routledge, 1993), p. 115., —٤
- Scopic regimes of Modernity Martin Jay —٥
- Cf Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971) —٥
- Martin Jay, *Downcast Eyes. The Demigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993) —٦
- Norman Bryson, *Vision and Painting. Logic of the Gaze* (New Haven: Yale U.P., 1963) —٧
- Cf Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Scopic Regimes of Modernity* (London: Penguin, 1983) —٨
- W J T Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), pp. 12-13. —٩
- Ibid. p. 15. —١٠
- W J T Mitchell, *Iconology Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), p. 43. —١١
- See Jean-Luc Nancy, *Ego sum* (Paris: Aubier-Flammarion, 1979), pp. 12-13. —١٢
- Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (New York: Columbia U.P., 1984), p. xli. —١٣
- See Fredric Jameson *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), pp.35-8. —١٤
- Ibid., p. ix. —١٥
- Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 96. —١٦
- In: *Selected Writings*, ed and Intr. by Mark Poster, (Cambridge: Verso, 1986), p. 188. —١٧
- Simulacra and Simulations* Jean Baudrillard, Ibid., p. 170. —١٨
- Jameson *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 5. —١٩
- Ibid., p. 21. —٢٠
- Basic Writings*, ed. by David Farrell Krell, (San Francisco: Harper, 1977), p. 297. —٢١
- The Question Concerning Technology Martin Heidegger, —٢٢
- ربما يتضح ذلك بصورة جلية عند الدول الاشتراكية حيث كان الأدب هناك هو التعبير عن الأصالة. —٢٣
- Mitchell, *Iconology Image, Text, Ideology*, p. 41. —٢٤
- Cf. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990), esp. p. 373 et passim. —٢٥
- See for example Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* (London: Routledge, 1990) —٢٦
- Marion Praz, *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 216.

كذلك. مادامت هذه الأعمال لا تسير إلى حقيقة وجودية وإنسانية مختبرة، بل تسير إلى حقيقة متخيلة وفوقية تقدمها صناعة الترفيه، فإن الحاجة إلى تنظيم هذه الأعمال في بناء نظري تصبح نادرة ومستحيلة.

إن هذه الحاجة تتلاشى مع ازدياد حدة الشك المعاصر في الخطابات التوتاليتارية. لقد استبدلت التقنيات المتفاعلة السجال الذي دار حول تمييز الصورة والكلمة مع ازدياد وشيوع منظومة المعلومات الشعورية التي نستهلكها. وبينما يقدم لنا قطاع عريض من صناعة الترفيه حقائق متخيلة وفوقية لكي يجذب الانتباه الضروري، يفذي النشاط الفني بهذه المنظومة الخيالية والشعورية: لقد أصبح ما كان يسمى بالفن الأصيل في ظل تفكك كل علاقاته بالذات والذال والمدلول هو الواقع الاجتماعي الجديد. وبينما يدعي هذا الفن أنه أصيل، فإن طبيعة التسلسل الدلالي تعطل الثبات الخطابى وخاصيته التوتاليتارية؛ وبالتالي يتموضع الفن في نفس إطار صناعة الترفيه.

لكي يؤثر الفن بدور مشابه لما كان عليه أيام الحداثة فإننا في حاجة إلى «مخطط معرفي» جديد سواء تم ذلك عن طريق الفن أو الثقافة أو شيء آخر، فنحن في حاجة ماسة إلى هذا المخطط المعرفي. ويظهر هنا سؤال: إلى أي حد يمكن للمخطط المعرفي للحداثة أن يصير هو الحل الآن؟ هل يقدم لنا الفن تحت الظروف الحالية مخططاً يمكن التعبير عنه؟ يبدو الفن الآن مختلفاً، وربما سيظل، عن فن الماضي الحداثي، لكن لو كان الأمر كذلك، فإن جدلاً ما سينشأ في كل حالات المقارنة؛ وسيبتدئ لي الآن سؤال مفتوح الآن وهو، إلى أي مدى يختلف فن الحداثة عن فن الواقعية...

الهوامش

(مدير أبحاث معهد الفلسفة بالأكاديمية السلوفانية للعلوم والآداب في كرواتيا، يشغل كذلك منصب رئيس الجمعية السلوفانية للاستطيقا. من أهم مؤلفاته: «الأيدولوجيا وفن ما بعد الحداثة» ١٩٨٨، «الاستطيقا والنظرية النقدية».

الأدب الروائي المصري في الثقافة الفرنسية

أسامة خليل*

جمال الفيضاني	خليل التميمي
عيسى مخلوف	رشيد صباغي
سلوى التميمي	أحمد أبو دهمان
محمد البساطي	

نظم معهد اللغة والحضارة العربية في السنوات السابقة سلسلة من الندوات حول قضايا الثقافة العربية تناولت التحليلات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والثقافية والإبستمولوجية والسياسية لأهم القضايا المطروحة اليوم في العالم العربي. واليوم نبدأ سلسلة أخرى من الندوات حول موضوع الأدب العربي في الثقافة الفرنسية واخترتنا موضوع الأدب المصري لتحديد مجال الدراسة. وبلا هذا اللقاء التحضيري الأول اخترنا الجانب الروائي خاصة وأننا نتشرف اليوم بوجود الكتاتيبين الروائيين الأستاذ جمال الفيضاني والأستاذ محمد البساطي. لذلك قد يكون هذا اللقاء أكثر تركيزاً على هذين الروائيين. بالطبع لا حاجة للإسراف في التقديم أو الإسهاب في سرد الأعمال القصصية والروائية لضيقتنا وما ترجم منها إلى اللغة الفرنسية هائلاً التي أعدتها أمامي لن تنفيذ الأستاذة والنقاد الروائيين الذين يشرفونا بحضورهم. لذلك أرى أن أفضل أسلوب لذكر أعمال ضيقتنا هو ذلك المعرض الصغير الذي أعدناه بمعاونة مكتبة ابن رشد بباريس. الذي يضم غالبية أعمال الفيضاني والبساطي بالعربية والفرنسية وكذلك أعمال نجيب محفوظ وإبراهيم أصلان وصنع الله إبراهيم وإدوارد الخراط وإبراهيم عبد المجيد وتوفيق الحكيم وأبير قصيري وغيرهم. فضلاً عن مجموعة كبيرة من أعداد صحيفة «أخبار الأدب» التي تاهب دوراً هاماً في الساحة الأدبية العربية بباريس وبلا دول شمال أفريقيا (المغرب العربي) وبلاد الخليج.

لذا، فبالرغم من خضوع الفنون والآداب والفلسفات والعلوم الإنسانية للنظم والأنساق المعيارية وللشروط الاجتماعية والتاريخية إلا أن هذه الأنساق تكون أشد جموداً في أعلى السلم العقلي والمعرفي، وأكثر قابلية للتعديل والمناورة والتحاييل في الميدان الأدبي، إلى أن نصل إلى أسفل السلم (وليس هذا حكماً قيمياً) حيث نجد الفنون الأكثر ارتباطاً بالأساس والمشاعر، والتي تخرج أدواتها - في الأغلب - عن تحكم الأنساق الفكرية والاجتماعية الجامدة، ولا تبقى غير معايير الصنعة والقيم الفنية، وعبقورية الفلق لدى الفنان التشكيلي في ورشته، حيث تتعامل أصابعه مباشرة مع الزيت واللون والأزمنيل والحجر.

فالأدب والفنون أكثر تعبيراً عن العبقورية المحلية من

في الواقع يمثل الأدب والموسيقى والفن التشكيلي أكثر مجالات الإنتاج الثقافي تعبيراً عن عبقرية الإبداع المحلية فالأدب يقول في هذا الصدد ميادين الإبداع الأخرى في الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية. لأن الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية تخضع لأنساق من المعايير المترابطة التي لا يسهل ترويضها أو تعديلها أو الخروج عليها دون تمهيد وإعداد وتأثير وتائر يشمل مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية مما يجعل عملية الإبداع الفكري مشواراً جماعياً مرهوناً بتاريخية المجتمع ومقدار حيوية التفاعل الجلي بين مكوناته وتزامن الأنية المحلية لهذا التفاعل مع حالة المعاصرة الإبداعية العالمية.

* كاتب من مصر يقيم في باريس.

محمد البساطي :

الحقيقة أنا كنت قد عدت كلمة بهذه المناسبة عن ملامح الرواية بمصر، لكنني حين علمت أن بعض الحضور هنا من الروائيين، رأيت أنه من الأفضل أن أتحدث باللغة القصصية فكانت هذه الصدوة التي سأحكيها لكم .

عشت صبيانياً في بيت البريف المصري، كان يجمع أربعة أجيال في وقت واحد، وهو شيء كان يعد طبيعياً في ذلك الزمن. الأب والجد وجد الجد. وكنا نسميه الجد الكبير. كان يقيم في حجرة بعقب البيت بعيداً عن دبة القدم. قليلاً ما يخرج منها. وإن خرج فلنكس يأخذ فكرة عامة عن مجرى الأمور. نفس الأسئلة التي يسألها كل مرة. أين فلان وفلان. لم يسكت. وحين يغلبه النعاس يمضي إلى حجرته. وكان أيضاً يفتح نافذته. حين يسمع صوتاً في الخارج ينتبه إليه قليلاً ثم يعود إلى سكنه. في الشتاء يضع موقد به جمرات بجوار فراشه حيث يحلو لنا نحن الصبية أن نتجمع حوله ونفترش نصنت لنا ويضحك معنا. وكان ثمة إحساس في البيت وخارج البيت أنه عاش طويلاً بما يكفي. وأن نهايته تقرب. وعنده جاء الموت خبيث غلن الجميع. فقد مات الأب أولاً. الجد، وكان يقيم في حجرة بالوسط، خرج من سكنه يبكي وينهني. كانت الصدمة كبيرة له. غير أنه تمالك ليتولى زمام الأمور. الجد الأكبر، حين بلغه الخبر قرعص في الفرائش محدقاً في وجوه من دخلوا عليه. وجهه لم يختلف. فأنشأ فمه الخالي من الأسنان. وكف عن الخروج من الحجرة. لم يمتد العمر بالجد فقد مات بعد وفاة أبي بشهور تلك اللحظة أتذكرها جيداً. حين علا الصراخ في البيت. خرج الجد الأكبر من مكنته بملابسه الداخلية يتسائل عما حدث. يتلفت حوله في ذهول. لازمه هذا الذهول بعد ذلك. هو الذي أصبح عجوزاً جداً. يتحرك بالخصاس المذبذب. هو الذي كان يجب أن يموت بدلاً من الآخرين. وأفلت لسبب لا يدريه. هذا الإحساس الذي وضعه في حالة مضطربة كانت تجعله يخلج من لقاء الناس. وإن تصادف والتفت بهم بكى. ثم تغير كل ذلك بعدها. أصبح يعني نفسه بملابسه، وفتح نافذته. وأصبح صوته وسعالة مسموعاً يتردد في حوش البيت. كان على ما يبدو قد رفض الموت وقاومه. قاومه طويلاً حتى شب أخى الكبير وارتفع صوته. شخصية الجد الكبير التي أحموم حولها دائماً في كتاباتي. اقترب منها وابتعد عنها لأعود إليها. أرى ناس مصر بكل صفاتهم ولباعهم ممثلة فيه. أبحت عنه في ترحالي ببلاد مصر. وفي كل مرة وأجدها دائماً كلياً لبتعدت عن ضجة المدن. في القرى والحواري والأزقة. وفي كل مرة أقرب من هذه الشخصية تتكشف لي جوانب منها لم انتبه إليها من قبل. مثل هذه الشخصية تناثرت بشكل أو آخر في قصصي القصيرة ومشاهد

الفلسفات والمذاهب الفكرية والمدارس العلمية، لأن الأفكار تحكمها شروط تاريخية موضوعية وقواعد معيارية كلية. تجعل كل إضافة أو تحريك نظري مشواراً شديد التعقيد أو مغامرة محفوفة بالأخطار. ومن ثم، بحق لنا أن نطرح، اليوم، على أنفسنا ذلك السؤال المصري: ماذا نضيف، على مستوى الفلسفة والعلوم الإنسانية، إلى الإنتاج الفكري العالمي؟ أما على مستوى الفنون التشكيلية وأنواع الأدب، بالمعنى الحديث، فلدينا ما نضيفه من أعمال هامة وقوية على المستوى العالمي

تأتي أهمية تناول أدب نجيب محفوظ من خلال أعمال أكاديمية لم تبق حبيسة مكتبات الدراسات العليا بالجامعات الفرنسية ولكنها خرجت إلى الجمهور الفرنسي المثقف من خلال دور النشر في فرنسا. وهذه نقلة نوعية للأدب العربي داخل فرنسا. فالأدب المصري والعربي متاح اليوم لجمهور القراء والمثقفين في فرنسا أكثر مما قبل وكذلك أصبحت متاحة بعض الأعمال النقدية في هذا الميدان. وأنا إذا ما قارنت الحالة الراهنة في بداية القرن الواحد والعشرين بما عشت في فرنسا عام ١٩٧٠، أقول إن النقلة كمية ونوعية كبيرى. فنحن نلاحظ انتقال الاهتمام بالأدب العربي من الأوساط الاستشرافية وأقسام الدراسات العربية بالمعاهد والجامعات الفرنسية إلى أوساط النخبة المثقفة من القراء ثم اتساع دائرة القراء بزيادة أعمال الترجمة وذبوع الروايات والقصص العربية عن طريق دور نشر كبرى وسلاسل واسعة الانتشار كسلاسل الجيب المتفلسفة التي نشرت بها بعض أعمال نجيب محفوظ كالثلاثية مثلاً. ورواية متون الأهرام لجمال الغيطاني التي ستصدر هذا العام في كتاب الجيب بعد صدورهما عن دار نشر «سندباد أكت سود».

ولا ننسى أن الحضور الروائي العربي في فرنسا لا يقتصر على ترجمات الأعمال الأدبية العربية وبعض أدبيات التقييم والنقد حولها، بل يشمل المؤلفات المباشر. فهناك مبدعون عرب - من سوريا ولبنان والمغرب والجزائر، وبيننا اليوم الروائي السعودي أحمد بن دهمان - يكتبون باللغة الفرنسية مباشرة. حظت بعض أعمالهم باهتمام واسع، وحصلوا على جوائز فرنسية رفيعة، مثل جائزة «فيمينيا» وجائزة «الجونكور».

منتهى الأمل من الترجمة إلى تجارب الإبداع الروائي والقصصي لدى ضيفينا. ونبدأ بالأستاذ محمد البساطي، الذي أوحى إليه هذه الندوة بكتابة قصة حول تجربته الإبداعية، سيقراً علينا بعض سطورها من مسودة، بدأ صباح اليوم في كتابتها

رواياتي وما زلت حتى الآن أحس أن هناك الكثير مما يب أن أحكيه عنها.

مآل القبطاني :

إن الندوة تتناول صورة أو علاقة الأدب المصري بفرنسا الأدب العربي بشكل عام. اخترت أن أتحدث عن «الزيني بركات» باعتبارها أول رواياتي التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية وصدرت منذ سبعة عشر عاماً. ومن خلال حديثي عن ظروف كتابتها ثم ترجمتها، قد اقترب من بعض النقاط التي أود توضيحها بالنسبة للتجربة الإبداعية وعلاقتها بالترجمة :

«الزيني بركات» جاءت نتيجة لعوامل عديدة أهمها في تقديري، تجربة معاناة الفكر البولييسي في مصر خلال الستينيات. كانت هناك تجربة ضخمة تهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية. تهدف إلى تحقيق أحلام البسطاء، يقودها زعيم كبير هو جمال عبد الناصر. ولكن كان مقتل هذه التجربة في رأيي، هو الأسلوب الذي تعاملت به مع الديمقراطية. وأحياناً كنا نحجم عن الحديث بهذا الشكل لأن هذه التجربة بعد انتهائها، تعرضت وما تزال تتعرض لهجوم حاد من خصوم العدالة الاجتماعية، ومن خصوم إتاحة الفرص أمام الفقراء. ولكن أنا أتصور أن الشهادة يجب أن تكون دقيقة الآن، خاصة وأن جيلنا، جيل الستينات الذي ننتمي إليه أنا والأستاذ البساطي قد بدأ يدنو من مراحل الأخيرة. لذا يجب أن نترك كلمة حق حتى لا تتكرر تلك الأخطاء.

عائنا من الرقابة في الستينيات وأسلوب التعامل البولييسي. وأتصور أن هذا كان أحد أسباب علاقتي القوية بالثأريخ. نت مهوماً بالبحث في تاريخ مصر، وقراءة هذا التاريخ خاصة الفترة المملوكية، التي وجدت تشابهاً كبيراً بين تفاصيلها وبين الزمن الراهن الذي نعيش فيه. وأنا عندما أقول الفترة المملوكية، أعني الفترة المملوكية التي كانت مصر فيها سلطنة مستقلة تسمى البحريين والحرمنين. وقد انتهت هذه السلطنة في عام ١٥١٧ بهزيمة عسكرية كبيرة في مرج دابق شمال حلب. وعندما طالعت مراجع شهود العيان الذين عاشوا هذه الفترة، نقلت من تشابه الظرف بين هزيمة ٦٧ والأسباب التي أت إليها وبين هزيمة القرن السادس عشر. وأوصلني هذا فيمما بعد، إلى ما يمكن أن يسمى باكتشاف وحدة التجربة الإنسانية في مراحل كثيرة من التاريخ حتى وإن بعدت المسافة. على سبيل المثال : الألم الإنساني واحد. فالشعور بالحنن هو نفسه الذي كان يعبر عنه المصري القديم أو البابلي القديم. ومصر نتيجة لاستمرارية تاريخها وعدم انقطاعه تشابه فيها الظروف من فترة إلى

أخرى. سياحتي في التاريخ استقرت في العصر المملوكي. وكنت مهوماً بهاجس الرقابة وهاجس المطاردة قبل أن أدخل المعتقل إلى درجة أنني كتبت عدداً من القصص القصيرة عن السجن، نشرت منها قصة «رسالة فتاة من الشمال» في مجلة الآداب في يوليو ١٩٦٤، وقصة أخرى اسمها «القلعة» في مجلة الأدب اللبنانية أيضاً عام ١٩٦٤. وكتبت رواية كاملة عن فكرة المطاردة وظروف المطاردة، فقدت عندما اعتقلت في عام ١٩٦٦. والغريب أنني عندما دخلت المعتقل لم أفتأجاً بالتفاصيل. فقد كنت أسمعها من زملائي الذين سبقوني في تلك التجربة. ولكن عندما خرجت قبل وقوع الهزيمة بشهرين عام ١٩٦٧ مع زملائي، الذين يمثلون جيل الستينيات من الكتاب - فأكثر كتاب الستينيات كانوا في هذه الجبسة - كتبت قصة اسمها «هداية أهل الوري لبعض ما جرى في المقشرة» وقد افترضت فيها أنني عثرت على مذكرات أمر سجن المقشرة. وهو من السجون الشديدة البشاعة في العصر المملوكي. وكنت قد وصلت بعض قراءة طويلة - بل أقول قراءة ولكن معاشية - لابن إياس وابن زميل الرمال والمقريزي وابن تفريلدي إلى اكتشاف بلاغة جديدة. لم يكن الأدب العربي يتعامل معها. بلاغة يمكن الآن أن أقول إنها بلاغة مصرية، تجمع ما بين الفصحى وخلفية العامية المصرية في التراكيب اللغوية. وهذه نجدها عند المؤرخين وليس عند الأدباء. عند المقريزي وابن إياس ثم الجبرتي فيما بعد. وربما يرجع ذلك إلى أنهم كانوا يكتبون الأحداث بسرعة، فلا يتأنقون ولا يفحصون في أساليب البلاغة المستقرة من زمن قديم. هذه البلاغة شغرت أنها تمسك بالواقع أكثر من الأساليب السردية السائدة. إضافة إلى أنني عندما بدأت الكتابة في عام ١٩٥٩، مررت بمرحلة بحث ومرحلة قلق إلى أن اعتديت إلى هذه الأساليب الموجودة في الكتابة القديمة والمهجورة، التي لم يعد أحد يتعامل معها. وشغرت أنها تمنحني حرية أكثر في التعبير. طبعاً كان كتابة «المقشرة» بهذا الشكل، نوع من التحاليل على الرقابة، وفيما بعد جاءت رواية «الزيني بركات» لتعبر بشكل أكبر عن هذه التجربة. كان هناك رقيب موجود بالمصنف - كان مقيماً فيها - وهذا الوضع ألغى في عام ١٩٧٦. عندما قرأ الرقيب قصة «المقشرة» دفع بها للنشر بعد أن وقع على أساس أنها مخطوط قديم فعلاً. ونشرت بجريدة «المساء» في الصفحة الثقافية التي كان يشرف عليها المرحوم عبد الفتاح الجمل. وكان صديقاً عزيزاً تخرج كل جيل الستينيات من صفحته. وكان من أقرب الأصدقاء للأستاذ محمد البساطي ونشرت في هذه الصفحة عدداً من القصص، التي جمعت فيما بعد في مجموعة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام».

أنا باستمرار تبدأ عندي المشاريع الروائية الكبرى بإرهاصات في قصص قصيرة. فرواية «الزيني بركات» سبقتها قصة «هداية أهل الوري لبعض ما جرى في المعصرة». وسبقها أيضاً «أيام الربيع»، والتي قدمت في برنامج «كاتب وقصة». وكانت تحكي عن شاب مطارِد في القاهرة بسبب ثار في الصعيد. ومطلوب أن يقتل تسديداً لدم. وليس له أي ذنب في القتل. وينتهي به الأمر إلى اللجوء إلى مقام سيدنا الحسين كما سبقتها قصة أخرى بعنوان «اتحاف الزمان بحكاية جلب السلطان». وكانت أيضاً، بأسلوب العصر المملوكي، عن انتهازية أحد الأشخاص في الوصول إلى السلطة. كل هذه القصص القصيرة كانت إرهاصات مهدية لرواية «الزيني بركات». أنا لم أكن أعرف أن هناك رواية في الأفق. هذا سوف يتكرر فيما بعد. فمثلاً عندما بدأت بشارت «حارة الزعفراني» وبدأت تلوّجها قصة تلوح، وكانت قصة اسمها «وقائع حارة الطباوي»، قبلها مباشرة تلك الإرهاصات بدأت تتبلور إذن في مشروع روائي كبير هو «الزيني بركات». والزيني بركات شخصية حقيقية موجودة في كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لمحمد أحمد بن إياس الحنفي المصري. وهو مؤرخ من أهم المؤرخين المصريين الذين عاشوا فترة الغزو العثماني لمصر. وكتابه مرجع مهم جداً أتبع لي بعد حوالي أربعين عاماً، أن أوفره بسعر زهيد من خلال سلسلة «كُتُب» أشرف عليها من خلال مشروع النشر الذي أجهّض مؤخرًا، والذي كان يصدر عن الثقافة الجماهيرية في مصر نشأت بهني وبين ابن إياس علاقة حميمة. كنت أكاد أتمنّاه وهو يكتب. بل أكاد أشعر بأنفساه بين السطور. قرأت هذا الكتاب وعاشت شخصية الزيني بركات وشُغلت بها. الزيني بركات كان مقيّاتياً يحدد مواعيت الصلاة في ركب الحج وهو متجه إلى مكة. ثم بدأ رحلة الصعود، إلى أن أصبح نائباً للسلطان. وعندما خرج السلطان الغوري كي يتصدى للعثمانيين، كان الزيني بركات أهم شخصيات الدولة. وعندما استولى سليم العثماني على مصر، وهزمت السلطنة المملوكية، واستشهد السلطان قنصوه الغوري، وتبدل الأمر تماماً، أصبح الزيني بركات أيضاً هو للشخصية الأولى في الدولة المصرية. وينتهي كتاب ابن إياس بسطور يقول فيها: في سنة ٩٢٦ هجرية، بعد أربع سنوات من الغزو العثماني، مازال نجم الزيني بركات في طلوع. وظرفه في صعود. ولله الأمر من قبل ومن بعد.

أولاً، لغت نظري هذه الشخصية. وتطابقت مع شخصيات أخرى موجودة في الواقع.

كنت قد امتلأت به إلى درجة أنني عندما بدأت أكتب الرواية اخترت في البناء طريقة ألف حوله بدلاً من مواجهته.

لم أجروء على مواجهة الزيني بركات. لذا فالزيني بركات لا يظهر في الرواية وجهاً لوجه. نحن نرى ردود أفعاله ولا نراه هو مباشرة، إلا في مشهد واحد فقط، عندما يقابل زكريا بن رابض.

الأمر الثاني، أنني فوجئت أن موضوع القهر والحرية يفرض نفسه، بدلاً من موضوع شخصية الانتهازية، وأصبحت الرواية تدور حول «البصاصين»، و«البصاصون» تعبير منحوت ليس له أصل في الواقع المصري. اخترت أن أصف به عمل الذئب يقومون «بالبص». كل تفاصيل الرواية شديدة الدقة. وما أسعدني جداً أن صديقي الكبير الأستاذ اندريه ريمون، عندما قرأ الرواية - وهو متخصص في العصر العثماني - قال لي إنه لم يجد خطأ تاريخياً واحداً. على سبيل المثال: لا يمكن أن نجد شخصاً يشرب القهوة، لأن القهوة كانت في ذلك الوقت، جديدة في مصر. وكان مختلفاً عليلها، هل هي حلال أم حرام؟

والشاي لم يدخل مصر إلا في القرن التاسع عشر. خريطة القاهرة كانت أمامي وأنا أكتب الرواية. مثلاً: عندما يتحرك السلطان من ميدان الترميلة - الذي هو الآن ميدان صلاح الدين - أو من ميدان القلعة، ويشق موكبه شوارع القاهرة حتى ميدان النص بأي طرق يمر؟ طبعاً كان لا بد أن أحفظ خريطة القاهرة، وأنا قاهرى قح أعيش في القاهرة القديمة، ولها تأثير كبير جداً علي. كل هذه التفاصيل، شكل العمامة مثلاً، عمامة السلطان تختلف عن عمامة الشيخ عن عمامة المحتسب، والأزياء.. كل هذه التفاصيل درستها بدقة، ثم طرحتها جانباً، وبدأت أكتب الرواية سنة ١٩٦٩ وأنتهيت منها في عام ١٩٧٠. وأصبحت بالشكل الذي تقرأونه الآن. كتبت هذه الرواية بأسلوب القرن السادس عشر، ليس خوفاً من الرقابة أو مراوغة لها، ولكن كجزء من البناء. فالرواية تدور في زمن قديم، وكتبت بلغة هذا الزمن.

لجأت فيها إلى بعض الحيل الأدبية، مثل شخصية الرحال البندقي فياسكونتي جانتني. عندما ترجمت الرواية إلى اللغة الإيطالية، سألني الأصدقاء الإيطاليون والصحفيون عن اللغة الكتاب المجهول لديهم لهذا الرحالة البندقي؟ فقلت لهم إنه مخلق. فلم يصدقوا. والمقيقة أنني لم أعرف رحالة بهذا الاسم، والإسم جاء من تركيب اسم مخرج إيطالي «فياسكونتي» مع اسم رسام مشهور كان يعيش في هذه المرحلة «بيللي جانتني» توجد بعض لوحاته بمتحف اللوفر.

لم أكن أفكر إطلاقاً في موضوع الترجمة. وأذكر أن أحد أصدقائي قال لي في تلك الفترة، أنت تكتب بلغة صعبة، ألم تفكر في الترجمة؟ فقلت له بالحرص: الترجمة مسؤولية غريبة. ولو فكر الروائي في موضوع الترجمة، فشأنه شأن من يفكر في الحكومة أو في أي قوة رقابة خارج العمل.

عندما كنت أُرور فرنسا، سنة ١٩٨٠، كلمت، بالصدفة، صديقي العزيز المكتور جمال الدين بن شيخ. فقال لي: أنت موجود في باريس؟ إنا بنفكر نترجم لك رواية. فراح ذهني لرواية حارة الزعفران، لأنني تصورت أنه من المستحيل ترجمة لغة رواية الزيني بركات. وعندما ذهبت إليه والتقيت عنده بالمرحوم فوركا، فوجئت أن الحديث يجري حول الزيني بركات. وعلمت أن هناك مفاوضات جارية منذ حوالي سنة، مع دار نشر «سوي». وعلى فكرة عندما سمعت في مكالمة تليفونية اسم «سوي» لأول مرة، سألت إيه «سوي» دي؟ وكانت بجانبني فريدة الشوباشي تسمع المكالمة، فقالت لي بسرعة: أسكت، ماتكلمش.. «دي دار نشر كبيرة جداً».. وافق.. وافق!

كانت الرواية قد طبعت للمرة الأولى بسوريا. حمل فاروق مريم نسخة من هذه الرواية معه إلى باريس. وعندما سأله صديقه جان فرانسوا فوركا: ما الجديد في الأدب العربي؟ أعطاه فاروق مريم رواية الزيني بركات. كل هذا حدث ولم أكن أعرف فاروق مريم ولا فوركا في ذلك الوقت. قرأ جان فرانسوا فوركا هذه الرواية.. هاجم بها.. قدّم مشروع الترجمة إلى الأستاذ جمال الدين بن شيخ.. كان جمال الدين بن شيخ، في ذلك الوقت، قد بدأ مفاوضات مع ميشيل ثوستفكش، ليُدخل الأدب العربي إلى دار النشر «سوي». أريد أن أقول إنه على الأديب أن يخلص إلى أدبه، وأن يخلي ذهنه من الاعتبارات الخارجية عن العمل الفني. أما العمل الأدبي نفسه، فله بعد ذلك، حياته الخاصة. يثق طريقه وحده، ويجد من يتبناه بعيداً عن المؤلف. يجد فاروق مريم مثلاً الذي يقرأه، ثم يقدمه إلى مترجم مثل فوركا الذي يعرضه على دار النشر «دين بن شيخ، الذي يتحمس له ويعرضه على دار النشر الفرنسية «سوي». وهكذا.

كان صدور ترجمة الرواية عام ١٩٨٥ في فرنسا علامة هامة فلأول مرة تقدم دار نشر كبرى رواية عربية لا تدخل في إطار مشاريع الترجمة بفرنسا.

جئت إلى باريس في يناير ١٩٨٥، وفوجئت بأن صدور الرواية وصف بأنه انفجار. واجتمع لدي ملف كبير لما كتب عنها في كل المجلات والصحف. وكان استقبالها أكثر من رائع، تماماً كماستقبلها الذي حدث في الدول العربية. أريد أن أقول إنه لا توجد رواية لم تتحقق في أدبها بلغة أدبها الأصلي، يمكن أن تتحقق في أدب بلغة أدب آخر. لماذا أقول هذا الكلام؟ لأن موضوع الترجمة أصبح اليوم هاجساً يشغل رؤوس الكثير من الكتاب. وأنا أدعو لدراسة الأعمال الأدبية التي تصدر في الفترة الأخيرة، فسوف نجد أن بعض الكتاب يغازلون للترجمة. والذي أقوله، أنتم تفهمونه

وتعرفونه.

كنت، مرة، مع صحفي فرنسي وآخر من اليابان، قال لي الياباني: أنت كتبت رواية تدعى عينا في اليابان. فسألته: كيف، وأنا أتحدث عن «البصاين» في عصر الممالك في القرن السادس عشر؟ قال لي: لا، أنت وصفت أساليب «بص» موجودة في اليابان بالضبط وأكثر! وترجمت الرواية بالفعل إلى اليابانية. عندئذ انتبهت إلى أن التعبير الدقيق عن شيء محلي تماماً، هو القادر على الوصول إلى ما نسميه بالعالمية، بمعنى أن يجد أصداء في آداب أخرى.

وأنا دائماً أضرب المثل برواية من أجمل الروايات التي قرأتها في حياتي، هي «جسر على دريئة» لـ إيفو إنديتش. الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٦١. رواية من جسر مجهول في منطقة البوسنة، على نهر ذهلت عندما زرت البوسنة ورايتها، لأنه شبيه بقرعة عندما بالصعيد. انتقلت الرواية إلى كل اللغات، واشتهر الجسر والنهر الصغير، وأصبحت من تراث الإنسانية. وهي نفس تجربة نجيب محفوظ فيما بعد، عندما ترجم إلى الفرنسية وإلى لغات أخرى كثيرة. كنت في المكسيك سنة ١٩٨٩، وفوجئت بمن يطلب مني أن أتوسط عند الأستاذ نجيب محفوظ كي يوافق على تحويل «زقاق المدق» إلى فيلم سينمائي بالمكسيك. تساءلت ما العلاقة بين «حميدة» وزقاق المدق بالمكسيك؟ قالوا: لأ، «ده» كاتب عن مشاكلنا. اتصلت بنجيب محفوظ، ووافق. واتفق هذا الفيلم بالمكسيك، وعرض بمصر، وعرض فيما أعقبت بفرنسا. نفس الشيء بخصوص «ثرثرة فوق النيل»: في ألمانيا الشرقية، قبل انهيار النظام الاشتراكي هناك، ترجمت ثرثرة فوق النيل كنوع من المقاومة للنظام القائم في ألمانيا الشرقية آنذاك، لأنه يتكلم عن عزلة المثقفين في العوامة. الناس قاعدة تحشش في العوامة، والحكومة بتبني الاشتراكية «بره». أريد أن أقول إن النفاذ إلى جوهر الواقع شيء جوهري جداً. فإن سنتيمتراً واحداً من الواقع، يراه الأديب جيداً، يعبر عن الكون كله.

أسامة خليل

نشكر الأستاذ جمال الغيطاني على هذا التحليل الأدبي والذاتي لشروط نشأة العمل الروائي لدى الأديب والإفصاح عنه في القصة أو في الرواية، ولإيصاله إلى القراء في إطار اللغة الأصلية للعمل الأدبي، ثم من خلال الترجمة إلى لغات الثقافات الأخرى أعطى الكلمة الآن لأستاذنا عيسى مخلوف الذي أحياه، وأحيى مجموعته القصصية «عين السراب» التي احتفلنا بها منذ يومين في باريس. واسمحوا لي أن أقرأ منها هذه السطور المتفرقة:

«تسافر حتى تبعثد عن المكان الذي أنجبنا ونرى الجهة

الأخرى من الشرق. سافر بحثاً عن طفولتنا، عن ولادات لم تحدث، سافر لتكتشف الأجيال النافضة. ليكون الوداع مليئاً بالوعود. نقرأ المصائر ونعثر صفحاتها في الريح قبل أن نجد - أو لا نجد - سيرتنا في كتب أخرى.

عيسى مخلوف :

انطلاقاً من موضوع هذه الندوة سوف أركز على ثلاث نقاط. خاصة وأنني أتابع الأعمال الروائية المصرية، وأعمال ضيفينا جمال الفيطنى ومحمد البساطي، كما أنني أتابع قضية الترجمة عن قرب فأنا واحد من الذين يعملون في هذا الميدان.

النقطة الأولى - صحيح أن ما ترجم إلى اللغة الفرنسية من اللغة العربية في عقدين من الزمن يتجاوز ما ترجم عبر قرون من الزمن، إلا أن الكتاب العربي المترجم إلى الفرنسية يبقى على هامش الأدب المكتوب مباشرة باللغة الفرنسية. يمكن أن نأخذ مثلاً بسيطاً على ذلك، الطاهر بن جلون الذي يكتب باللغة الفرنسية، وأمين معلوف، وصديقي الذي يجلس بجواري أحمد بن دهمان، فهذه الأعمال وصلت إلى القراء الفرنسيين مباشرة، ولقت رواجاً لدى الجمهور ولدى المخصصين وحازت الجوائز أدبية الرفيعة في فرنسا. بالتالي، يبقى العمل المكتوب بالفرنسية هو الأساس.

النقطة الثانية - هي أن جائزة نوبل هي مفتاح، ليس فقط للترجمة، وإنما أيضاً لانتشار الكتاب. لأنها ترسل الكاتب إلى دائرة الضوء، وتجعله، حتى ولو كان صعباً، في متناول القارئ الجماهيري، وليس فقط القارئ النخبوي أو المخصص. أظن أن نجد محظوظ لعب دوراً أساسياً في إظهار أسماء مصرية وعربية أخرى في دائرة الترجمة والاهتمام. ولا ننسى أنه كانت هناك معاناة شديدة فيما مضى مع «بيير برنارد» حتى يُترجم نجيب محفوظ في البداية. ولم تكن المسألة سهلة. وبيير برنارد كان صديقاً لنا. وكثير من دور النشر رفض أن ينشر نجيب محفوظ. هذا تماماً - والتاريخ يعيد نفسه - ما حدث مع الكاتب الصيني «جاءو يانج» الذي حصل على جائزة نوبل مؤخراً، رفضت معظم دور النشر الفرنسية، ومنها «جاليمار» و«سوي» و«بلون» وغيرها، نشر هذا الكاتب بسبب كبر حجم رواياته، بينما تكلفت دار نشر صغيرة متواضعة غناء النشر، وغامرت مغامرة كبيرة على المستوى المادي، وعلى المستوى الأدبي، ونجحت المغامرة. إذن جائزة نوبل تلعب دوراً أساسياً في إلقاء الضوء على الجانب أو ذاك من أدب هذا الشعب أو هذه الثقافة أو تلك.

سؤال : هل استطاع الأدب العربي عموماً والأدب المصري خصوصاً أن يشكل الرواج الأدبي الثقافي في فرنسا والغرب

عموماً، كما فعل الأدب الأمريكي اللاتيني في أوروبا وأمريكا الشمالية والعالم ؟ أقول لا. لماذا لا ؟ لعدة أسباب : أذكر منها ثلاثة : السبب الأول هو الكم. هناك كم كبير من الأدباء الأمريكيين اللاتينيين الذين حازوا على جائزة نوبل. ففي كل مرة كانت الأضواء تسلط من جديد على هذا الأدب. كل سبعة أو عشرة سنوات يبرز كاتب، وتسلط الأضواء من جديد على هذا الأدب. هذا لا يعني أن الأضواء تسلط على النماذج الأكثر تمثيلاً لهذا الأدب. فهناك خلاف حول قيمة ماركيز مثلاً قياساً إلى استورياس أو إلى بورخيس الذي لم يزل جائزة نوبل. يعني أن جائزة نوبل ليست شرط القيمة الأدبية، ولكنها شرط لظهور هذا الكاتب أو ذاك، أو هذا الأدب أو ذاك، أو لدعمه على المستوى العالمي وعلى مستوى القراءة العامة. يجب أن نميز بين مستوى القيمة الأدبية - الإبداع الفعلي - ومستوى النشر. ونحن نعرف أنه خاضع للتسويق والإعلان، ونحن نعيش هذا الواقع اليوم أكثر من أي وقت مضى. في زمن التلفزيون والصحافة والإنترنت والمردودية المادية. حتى في الغرب اليوم، لا يمكن أن ينشر كتاب لأي كاتب كان إذا لم يضمن الناشر، سلفاً، المردودية المادية لهذا الكتاب. معنى هذا أن هناك اقتصاد جديد داخل في كل شيء حتى في أنفاسنا نقطة ثانية في اللغة. لغة أمريكا اللاتينية تنتمي إلى اللغات اللاتينية الأوربية. وهي الدين. وأنتم تعرفون تماماً ماذا يعني الإسلام والأفكار المسبقة عن الإسلام في الغرب عموماً، وفي فرنسا بالأخص.

نقطة ثالثة وأخيرة - تخص مصر والثقافة المصرية في فرنسا تحديدًا، وتعلق بموضوع هذه اللقاء بشكل خاص. إن فرنسا تهتم بنجيب محفوظ الحاصل على جائزة نوبل للأدب وتهتم بجمال الفيطنى ومحمد البساطي وإدوارد خراط وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان وسليوى بكر وغيرهم من الكتاب المصريين، الذين يشكلون اليوم نماذج أساسية في الأدب العربي. لكن تبقى فرنسا مع ذلك، متحيزة إلى مصر القديمة فرنسا تتعاطى مع مصر القديمة أكثر بكثير مما تتعاطى مع مصر الحديثة أو العالم العربي الجديد أو العالم الإسلامي المعاصر بأكمله. تعنيها مصر القديمة، لأنها تعتبر نفسها القابلة القانونية «المولدة الشرعية» للحضارة الفرعونية وهي تنظر إلى هذه الحضارة بوصفها حضارتها. ويكفي أن نذهب إلى متحف اللوفر ونشاهد الحيز الهائل المعطى لهذه الحضارة والغريب في الأمر أن فرنسا أكثر من أي دولة أوربية غربية، تعنى بهذه الحضارة الأتية من بعيد، أكثر مما تعنى بالثقافة الإغريقية الرومانية التي تشكل جزءاً أساسياً من ثقافتها.

هكذا يبقى الجانب الأدبي المعاصر محدوداً على الرغم من

أهمية حضوره في الثقافة الفرنسية.

في ملاحظة جانبية أخرى أريد أن أضيفها : وهي أنه يجب أن نفرق بين قارئين. هناك قارئان في فرنسا، كما أن هناك قارئين في العالم أجمع. هناك قارئ نخبوي، لا ينتظر التلفزيون ولا ينتظر وسائل الإعلام الحديثة التي تقول له إن نجيب محفوظ كاتب مهم بعد أن حصل على جائزة نوبل. وهناك القارئ الجماهيري الذي سبق وتحدث عنه جمال الغيطاني، والذي يجب أن نقدم إليه على طبق من الفضة هذا الكتاب أو ذلك. وهذا القارئ الجماهيري الذي لم نصل بعد، للأسف، إليه بشكل واسع، إلا عبر نماذج محدودة جداً بمصر والعالم العربي، هو قارئ كسول، لكنه شديد الأهمية بالنسبة إلى الكاتب لأنه هو الذي يحقق شهرة الكاتب. هذا القارئ يشبه إلى حد بعيد السائح، الذي يأتي إلى باريس من أبعد مناطق العالم، ويقف أمام قوس النصر بالشانزليزيه، ليس ليرى قوس النصر، بل ليرى الصورة التي رآها من قبل في «كارت بوستال»، وليلتقط صورة مماثلة لها.

لم أكن أتحدث عن القيمة الأدبية، ولا عن تصنيف هذه الأعمال، بقدر ما كنت أعالج مسألة وصول هذه الأعمال الأدبية إلى القارئ الفرنسي. فهناك أعمال في قلب المكتبات تكون فيها اللغة الفرنسية لغة المتن، وهناك أعمال في هامشها، تكون فيها اللغة الفرنسية هي لغة الترجمة، وليس المتن.

أما بخصوص الموضوع الذي تفضلت وأشرت إليه، فأيضاً للأسف هناك طبقات داخل الأعمال المكتوبة مباشرة باللغة الفرنسية، فمثلاً ينظر إلى أمين معلوف والطاهر بن جلون وأحمد بن دهمان باعتبارهم كتاب ناطقين بالفرنسية «فرانكوفونيين»، ليسوا أصلاء، ولكن وافدين داخلين بالفصحى الفرنسي. وأعتقد أن كلمة «الفرانكوفونية»، في هذا المجال الأدبي بالتحديد، تنطوي على قلة شأن، تعني الكتابة من الدرجة الثانية، والكاتب من الطبقة الثانية. هذا على عكس كتاب وافدين آخرين من الدول الأوروبية، فلا يمكن أن تصف سوران أو بكيوت بالفرانكوفونية عندما يكتبان باللغة الفرنسية.

جمال الغيطاني :

أود فقط أن أسأل : عندما يجد القارئ الفرنسي على رف مكتبة من المكتبات رواية مكتوبة بالفرنسية لأحمد بن دهمان ورواية أخرى مترجمة إلى الفرنسية لمحمد البساطي، كيف يتعامل مع القارئ مع هاتين الروايتين ؟ إنه أمام أدبيين عربيين ومسلمين قادمين من نفس المنطقة تقريباً، أحدهما يكتب بالفرنسية، والآخر بالعربية، أليس هناك ترحيب أكبر، كما يبدو لي، بالأدب الذي يكتب بالفرنسية ؟

ولم يسأل آخر يتعلق بوضع الأدب العربي بشكل عام في أوروبا : أنا أتفق معك في ملاحظاته الذكيّة حول أدب أمريكا اللاتينية. فأدب أمريكا اللاتينية هو جزء من الثقافة الأوروبية، والمشكلة لدينا معقدة، لأنها تخضع لاعتبارات تتعدى الاعتبارات الأدبية. فأدبنا جزء من العلاقة المعقدة بين الشرق والغرب، فوقاً لتقلب العلاقات، يقل هذا الأدب أو يهمل، أو ينظر إليه كمصدر من مصادر المعلومات. جاءت حرب الخليج، حصل اهتمام بالمنطقة، واهتموا بالترجمة ... إلخ. ومع ذلك، بمتابعتي لحالة الأدب العربي في أوروبا، أعتقد أن أفضل حضور للأدب العربي في أوروبا موجود في فرنسا. فرنسا بالتحديد. فالفرنسيون في الحقيقة، أخذوا زمام المبادرة للترجمة والنشر، سواء من خلال برامج مدعومة من الحكومة الفرنسية أو من خلال المبادرات الذاتية لدور النشر، أو من خلال وجود عرب نشطاء في تقديم الثقافة العربية، وعلى وجه الخصوص في دار نشر سنديباد أكت سود، فيها فارق مرمم بك. وهناك آخرون مثل الأخ محمد سعد الدين اليماني، الذي لعب دوراً هاماً في فترة من الفترات، لا أعرف الآن. إذا كان مستمراً أم لا ؟ الوضع في فرنسا أفضل للأدب العربي مثلاً ما أنجزنا حيث لا تكاد تشرع بوجود الأدب العربي. وفي ألمانيا عندما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل، طلعت «فرانكفورت الجأسيه» بمانشيت طويل عريض : (محفوظ ! محفوظ ! من هو محفوظ ؟). في إيطاليا الأقرب إلينا جغرافياً، لا يوجد أي اهتمام. دور النشر التي تتعامل في إيطاليا مع الأدب العربي، دور نشر صغيرة ومغامرة أنا شايف إن الوضع في فرنسا الآن أفضل من عام ١٩٨٥. عندما صدرت ترجمة الزيني بركات عام ١٩٨٥، كان هناك عدد قليل من الروايات المترجمة. وقبل هذا كان الأدب في دائرة الاستعراب. توفيق الحكيم صدرت له بعض الترجمات في دور نشر صغيرة جداً، اختفت الآن. وكانت هذه الاصدارات تهدف لخدمة الطلبة في أقسام اللغة العربية بالمعاهد والجامعات الفرنسية. الآن هناك دور النشر الكبرى وتكونت مكتبة عربية مترجمة. السؤال هو : هل مع مرور الزمن و تراكم الترجمات يمكن للأدب العربي أن يتجاوز وضعه الهامشي، ويتحول إلى تيار أكثر حضوراً وفاعلية ؟ أقول هذا وأنا في ذهني موجة الاهتمام بالأدب الهندي في فرنسا هذه الأيام

عيسى مخلوف :

هذه الملاحظات هامة جداً، وأنا أريد أن أتحدث عن الأدب العربي خارج موجات «الموضة». فالأيوم «موضة» أمريكا اللاتينية ليست بالقوة التي كانت عليها في السبعينيات أو الثمانينيات. أو حتى في الخمسينيات، عندما اكتشف «روجييه كايوا» أسماً كبيراً مثل أسل بورخيس. بالنسبة للأدب العربي

هل هناك «موضة» عربية ؟ بالطبع نتمنى أن تكون هناك «موضة» عربية أو «موضة» هندية حتى نصير موجودين لكن ما قاله الفيضاني مطبقاً إياه على فرنسا، أريد أن أطبقه على مستوى الكون ككل، على مستوى الكوكب. هناك الآن شيء يدعى الـ «جي ست» أصبح يدعى اليوم الـ «جي ويت» أي نادي الدول الثمان العظام. هذا النادي لا يحتكر السياسة والاقتصاد والطاقتات العسكرية والتكنولوجيا ووسائل الإعلام الحديثة فقط، إنما يحتكر أيضاً الثقافة. لا وجود لأي فنان تشكيلي في العالم إلا إذا أجازته هذه الدول، مما يشكو «أسدون»، مما يشكو «شفيق عبود»، مما يشكو الفنانون المصريون، ومما يشكو العراقيون ؟ يكفي أن نتجول في المعارض العالمية في أوروبا وأمريكا الشمالية لنتعرف على أسباب شكوى هؤلاء الفنانين. ينطبق هذا الكلام تماماً على الأدب وعلى الموسيقى. يعني: أننا نستطيع أن نفوت وأن نمر، فهناك محل لنا. إنهم يعطوننا حيزاً لكن الذين يحتلون المساحات المركزية ويهيمنون على العالم هم فنانوا الـ «جي ست». هناك فنان فرنسي يدعى بيير سولاج، يصل سعر لوحته في أمريكا الشمالية إلى مليون دولار. وتعرض لوحاته في متاحف ومعارض العالم، لأنه يمثل فرنسا في العالم. لماذا لا يوجد آدم حنين - الذي أفضله فنياً عن بيير سولاج - بنفس القوة والانتشار في معارض العالم ومتاحفها؟ وهكذا بالنسبة للفنان الإيطالي أو الألماني أو الأمريكي.

خليل النعيمي :

أريد أن أجيب على سؤال جمال الفيضاني، الخاص بالقارئ الفرنسي العادي عندما يجد أمامه رواية للبساطي وأخرى للطاهر بن جلون مثلاً. أتصور أن اختياره يكون «موجهاً» من وسائل الإعلام، فوسائل الإعلام هي التي تميز هذه الأعمال أو تلك. وفرنسا تعطي تفضيلاً للفراكتونية، ليس فقط لمسألة الحضور الثقافي الفرنسي في العالم، ولكن لأنها تكتسب، أيضاً، ثراءً باكتسابها لكتاب واديين جدد، يكتسبون بلغة راسين وموليير. فهؤلاء الكتاب طلائع ورانها صنوف وشرايع مختلفة. لكن القارئ العادي لو ترك لنفسه، لا يفكر فيما إذا كان الكتاب كتب بالفرنسية أصلاً أم العربية.

المشكلة التي أود أن أطرحها : هي مشكلة الأدب العربي داخل العالم العربي. فقبل عشرين سنة، عندما كانت الكتابات العربية خاضعة تماماً للسلطات السياسية والثقافية والأخلاقية، كانت هذه الكتابات لا تهم، إلى حد ما، العالم الغربي. وبدأ الغرب يهتم في الفترة الأخيرة بالترجمات، لأنه بدأ كتاب عرب يكتسبون بعداً عن هذه السلطات. وصارت هناك تجارب إنسانية حميمة لدى البساطي والفيضاني وصنع الله إبراهيم وغيرهم، تحكي عن الخبرة الإنسانية العربية. وبدأت

تستقل عن الأطر الخارجية أو حتى عن الأطر المفروضة من المدارس الفنية الرسمية كالواقعية الاشتراكية. عندما بدأت التجارب القديمة تنحصر صار هناك أدب جديد بضيف، فيما أتصور، للتجربة الإبداعية الإنسانية، وبالتالي بدأت حركة الترجمة تتجه لهؤلاء، ليس بسبب نجيب محفوظ وحده. فهناك أجيال من الأدباء الجدد وأنا كلما زرت القاهرة - تذهلني هذه الأجيال المترامية من الكتاب المبدعين حقاً، الذين يضيفون في كل مرة إلى الخبرة المصرية العربية الإنسانية. فمشكلة الأدب هي مشكلة مجتمعه. والغرب سوف يتقبل هذه الأعمال على كل حال، فهو يترجم بشكل سلمي، ولا يترجم للمعرفة ولا للأخلاق. طبعاً هذا القول له حدوده، ولا ألقيه بشكل مطلق.

جمال الفيضاني :

أنا أبتهل إلى الله أن لا تكون لأي مؤسسة ثقافية رسمية عربية علاقة بتقديم أدبنا العربي إلى العالم. فأكبر ضرر يمكن أن يلحق بالأدب العربي سيحدث إذا تصدت المؤسسات الثقافية الرسمية للقيام بهذا الدور.

محمد البساطي :

أنظر إلى مشروع الترجمة الذي يتم في مصر ! بالهيئة العامة للكتاب !

جمال الفيضاني :

إن وزارات الثقافة في البلاد العربية بشكلها الحالي، يجب أن تُلغى. الثقافة المصرية لم تكون مجدها في ظل وجود وزارة الثقافة. والحضور الثقافي الحقيقي في البلاد العربية يتم خارج وجود وزارات الثقافة، بجهود المثقفين المبدعين الذاتية. ولو نظرنا إلى ماضي الثقافة في مصر، سنجد أن «الهلال» أسسها جورجى زيدان في مصر، وأن شبلي شميل هو الذي أسس «المقتطف» .. المثقفون العرب هم الذين بنوا صرح الثقافة العربية الحديثة، وليس وزارات الثقافة

ينبغي أن ينتهي وجود المؤسسات «القابضة» التي تريد أن تطوع المثقفين للسلطة، لا أن تخضع نفسها في خدمتهم. هذا هو المرض الحقيقي لوزارات الثقافة، فهي وزارات ظهرت في ظل أنظمة شمولية كوزارات الإعلام تماماً، هدفها تطويع المثقف هذا ما نقاومه. معركةنا تخلص في المقولة التالية : «أنا ياسيدي من عاين أبقي داخل آلة دعاية. سيدي أقول رأيي ده أفيدك. ده أفضل حتى للحكومة والنظام».

لو قرئ نجيب محفوظ بدقة قبل ٦٧، أنا أتصور أنه كان من الممكن تصادي أسباب الهزيمة، لأن كل التنبؤات بالهزيمة موجود في رواياته : في ثرثرة فوق النيل، وفي ميرامار وغيرها. لو قرأت أعمالنا بدقة ... «الأديب دائماً يشوف الحل فلا ينبغي أن نحول الأديب إلى داعية». من جهة أخرى، لو نظرنا إلى كبار الأدباء والمفكرين والمثقفين في الجالية

العربية في فرنسا وأوروبا، ستجد نصف المهاجرين منهم إلى أوروبا من اللاجئين، ونرجو أن لا يلحق بهم الآخرون !
أسامة خليل :

أشعر بأن هناك حركة خيانة في الأفق، وأن سلوى النعيمي و خليل النعيمي يستعدان لمغامرة الندوة، لذلك فبعد تدخل الأستاذ خليل النعيمي أرجو أن نستمتع إليك أيضاً، خاصة أنك ناقدة أدبية وأجريت حوارات عديدة في الصحف العربية مع الروائيين العرب. ومنهم رضوى عاشور وإدوارد الخراط وجمال الغيطاني. كما أنك المسؤولة عن التظاهرات الأدبية بمعهد العالم العربي بباريس

، اهو تقييمك للحضور الأدبي العربي بفرنسا ؟ وهل هناك مصادر لطلب للأدب العربي في الثقافة الفرنسية ؟ وهل يمكن التعرف على هذه المصادر وتصنيفها ما بين الجهات الثقافية الفرنسية ومستوياتها المتخصصة والعامه، والجالية العربية التي تصل اليوم إلى خمسة ملايين نسمة، والتي تختلف فيما بين فئة النخبة وفئة العمال المهاجرين، وأبناء هؤلاء من الجيل الثاني والثالث، الذين لا يقرأون غير الفرنسية.

سلوى النعيمي :
بالفعل، جمال الغيطاني كان عنده استعداد، ولم أبذل جهداً في الحصول على هذه الاعترافات !
أسامة خليل :

هناك رواية مثل «غرناطة» لرضوى عاشور حاول الدكتور مصطفى صفوان دفع بعض الناشرين لترجمتها لكنها لم تترجم إلى الآن.

محمد البساطي :
سياسة الجهات الرسمية بالعالم العربي تقول إن «ده مش بـ أعنا» أو «ده مش معانا». ولذلك فهو محروم من كل شي.

أسامة خليل :
أود أن أشكر المفكر المغربي رشيد صباغي الذي لحق بنا بسرعة شديدة بعد محاضرتة بالجامعة التي انتهت في موعد بداية هذه الندوة، فسوف يضيف بالتأكيد أبعاداً جديدة للحوار الدائر بيننا.

رشيد صباغي :
رغم أن لغتي العربية أصابها الصدأ، لأنني أعبر بالفرنسية للأسف أكثر مما أعبر بالعربية. إلا أنني سأتحدى بالعربية، واستمتعكم عذراً مقدماً، عن بعض «المقالب» التي ستوقعني فيها لغتي.

أکید أن موضوع هذه الندوة على درجة شديدة من الإشكال، تتداخل فيه مستويات شديدة التنافر والتشابك في نفس الوقت. مستويات تحليل تنتمي إلى مجالات بحث مختلفة. والخوض فيها يتطلب وقتاً طويلاً. وسأوجز كلامي في بعض

الفذلكات.

أولاً، أشير إلى فلتة، هي فلتة كتاب إدوارد سعيد «الاستشراق» الذي لم يخلص لكل طموحاته. كان مشروعه هو دراسة الاستشراق، ليس كأعمال أفراد، وليس كعقوبات، وليس كمصائر شخصية، بل كمؤسسة. وانطلق من كتابات ميشيل فوكو في دراسة الخطاب الغربي كخطاب يصدر عن مؤسسات. وليس عن نفسيات شخصية، أو عن مصائر عبقريه. والسؤال هو : ما هي المؤسسة الفرنسية التي تشرف على شؤون الأدب العربي بشكل خاص، والثقافة العربية بشكل عام ؟ هذه المؤسسة هي مؤسسة الاستعراق الفرنسي. ولها تحقيب. يمكننا أن ندرس حقبها التاريخية بشكل دقيق. عندما اهتمت هذه المؤسسة بالعالم العربي، اهتمت أولاً وأساساً بالجانب الديني : بالإسلام. وأنشأت جيلاً من المستشرقين اهتموا بالفقه الشافعي والصنفي والحنبلي والمالكي والمدارس الأخرى، التي اهتمت، والتي ما زالت باقية. اهتمت بعلم الكلام، اهتمت بالسيرة والتاريخ، اهتمت بتحقيق المخطوطات ونشر النصوص. وأبدعت في هذا المجال وقدمت خدمات لا تنكر.

من اهتم بالأدب العربي، بالمعنى الحديث لمصطلح «الأدب»، كقطعية متواصلة مع تراث الأدب القديم ؟ وأقصد هنا بالأدب على وجه التحديد : الرواية. أكيد أن الجيل السابق، جيل بلاشير، وجيل شارل بيللا وجيل سيرانان كولان اللغوي القدير - الذي تعرف الدكتور ماري فرانسيس سعد - وجه اهتماماته لدراسة الأدب العربي الكلاسيكي، كوثائق لغوية، كخبرة تراثية أكثر منه كحركة إبداع.

متى بدأ الاهتمام بالأدب العربي كإبداع معاصر ؟ حسب معلوماتي، لم يبدأ هذا الاهتمام إلا في السبعينيات. ما هي الأسباب ؟ أشار الأستاذ الغيطاني إلى جمال الدين بن شيخ، وهناك أسماء أخرى، لما كلف جمال الدين بن شيخ والأستاذ محمد أركون وآخرين، ممن يهتمون الطلاب كل عام في مسابقة «التحيز» أو «الصلاحية» المصممة بالفرنسية بـ «الأجريجاسيون». وهي المسابقة التي يتم فيها اختيار أستاذة اللغة العربية والأدب العربي والحضارة العربية في الجامعات الفرنسية. قرر هؤلاء تحقيق شبه قطعية مع الجيل السابق، وإقحام الأدب العربي المعاصر في برامج الأجريجاسيون. وسبب هذا القرار معركة مع من كانوا يعتبرون أن كل الأدب العربي المعاصر منذ الثلاثينيات لا يستحق الاهتمام، لأنه «سالب» لغوياً، مليء بالأخطاء النحوية والصرفية، لغته ضعيفة لا يتكلم ناصيتها جاحظ أو توحيدي ... الخ. كان هذا موقف ريجيس بلاشير مثلاً. إذن بفضل هذه القطعية، أفضحت داخل مقررات مسابقة

الأجرجياسيون، روايات الزينبي بركات وخان الخليلي الخ. وانطلاقاً من هذا الإحجام، بدأ جيل من الأساتذة «المبرزين» في اللغة العربية في فرنسا، يهتم أكثر، وظهرت مبادرات فردية حاولت أن تثير اهتمام دور النشر، في نفس الظرف الذي كانت هناك فيه حالة فوران سياسي واضح في العالم العربي، أثارت اهتمام الجمهور الفرنسي الذي أصبح طالباً لنصوص أدبية عن هذا العالم.

مداخلة ١: هذا يعني أن المؤسسة التي تهتم بشؤون الثقافة العربية بفرنسا لم تهتم بهذا الأدب إلا في العشرين سنة الأخيرة على وجه التقريب.

فيما يتعلق بالفرانكوفونية، يجب أن ننتبه إلى أن هذا النوع من الأدب المكتوب بالفرنسية هو بالأساس، وللأسف، أدب مغربي. لا أقول إنه ليس هناك أدب عراقي بالفرنسية، هناك أدب عراقي بالفرنسية، وأدب لبناني بالفرنسية، كما أن معنا الكاتب السعودي أحمد بن دهمان الذي يكتب بالفرنسية، ويلقى اهتماماً وتقديراً على مختلف المستويات. لكن باستثناء الحضور اللبناني النسبي، فالطابع الغالب على الأدب العربي المكتوب بالفرنسية هو مغاربيته

رشيد صياحي ١

نعم، ولكن أنا لا أشعر الآن إلى الأدب المصري، لأن هذه حالة قديمة معروفة. فأكد أن الدرة اليتيمة في هذا الأدب هي هذه الأعمال المكتوبة باللغة الفرنسية.

على أي حال، وضع الأدب المغاربي يختلف، لأن معظم مثليهم يقطنون هذا البلد، ولهم شهادات فرنسية. ولهم قنوات، مندرجة تمام الاندراج (جمال الدين بن شيخ وأركون وغيرهم) وملتحمة تمام الالتحام مع المؤسسة الثقافية الفرنسية، التي لها حساباتها في المغرب العربي، والتي تعتبر أن موقعها اللغوي في المغرب العربي أهم من مواقعها في المناطق العربية الأخرى. ولا أتكلم عن غير ذلك من المواقع الأخرى.

بالتالي نجد من المغرب نماذج عديدة معروفة - لا داعي لأذكر الأسماء - منها من حاز على جائزة «الجنكور» ومنها من حاز على جوائز فرنسية رفيعة أخرى، بصرف النظر عن أي حكم قيمي في هذا الصدد. هذه الأسماء نسجت شبكة من العلاقات بين الصنفين، وخلقت لنفسها موضعاً استراتيجياً أدى إلى انتشار ساحق، انتقل من النشر في كبريات دور النشر الفرنسية إلى النشر في سلاسل «الجيپ» الداعمة الانتشار التي تصدر أكثر من نصف مليون نسخة من كل رواية، وليس فقط بضعة آلاف. ويضاف إلى ذلك، أيضاً، عنصر تداول تكوين المثقفين المغاربة - وأقصد بذلك المغاربة والجزائريين والتونسيين - بالثقافة الفرنسية، فحوارية أدبهم معها أكثر

من حوارية الأدب القادم من المشرق العربي. لنأخذ نموذج الروائي المغربي الخطيبي: عندما يكتب الخطيبي رواية ناز تنافسها مع الأدب الفرنسي جازز ودو وشائج حميمة مع هذا الأدب الفرنسي، الذي يعيشه ويتنفسه ويتابع جديده كل يوم لهذا فهو يجد تجاوباً من القارئ الفرنسي الذي لا يحتاج به إلى جهد استيعاب، لأنه يجدتهم انطلاقاً من إشكاليات أدبية وفكرية وفلسفية واجتماعية مستوعبة تماماً، في حين أن الكاتب الذي يأتي من تراكم ثقافي آخر، أو من تناص آخر يبدو للوهلة الأولى صعباً غامضاً مصمتاً يصعب التجول بين شعابه، ويصعب أيضاً استيعاب الرهانات الأساسية المفسرة، لأعماله. وهذا يفسر لماذا يكتب «جاء دريدا» أو «فيلير سوليز» من الخطيبي ولا يكتبان عن «الخطيبي». فقاموس التلقي بينهما وبين الخطيبي مشترك من الوهلة الأولى.

مداخلة ٢: هذا لا يعني أن كتابات البساطي والخطيبي وغيرها من كتاب المشرق لن تجد لها قراء، لأن من الأشياء العظيمة بفرنسا، أن المصائر الفريدة واليتيمة تجد دائماً قراءها. بل إن كبار الكتاب الحقيقيين الفرنسيين ليسوا مقروئين بفرنسا. فلنأخذ مثلاً واحداً من أكبر الكتاب المعاصرين في فرنسا بشهادة كل الكتاب والنقاد المعاصرين «دي فوريه». من بقرأ لدي فوريه ؟!

رشيد صياحي ٢

نعم، وإن كان جوليان جراك قد اخترق الحصار لكن بيبير ميشو مثلاً له خمسة آلاف قارئ، ودي فوريه له ستة آلاف قارئ في كل فرنسا، وموريس بلانشو الشهير الذي يذكر اسمه بمناسبة وبغير مناسبة، قراؤه معدودون جداً. إذن يمكن أن نطرح الإشكالية بشكل آخر. أن نقول: هل نحن محتاجون إلى أدب يقرأه الملايين؟ وبالتالي يكون علينا أن نكتب ما يسمه البعض بتعبير احتقاري إلى حد ما: «أدب البوابين»، الذي لا يجبر قارئه على بذل أي مجهود، أو على إعادة تقييم واعتبار الأشياء. أم نحن محتاجون في نهاية المطاف، إلى أدب نخبة يقرأه قراء الأدب الحقيقيين؟

هذه هي الإشكالية، وهذا هو الوضع الذي علينا توصيفه والذي لا يحتمل أي أحكام قيمة

سلوى النعيمي ١

للحديث جوانب عديدة من جهة الكتابة الإبداعية ومن جهة الترجمة. وسأحدث كناقدة معنية بالحضور الأدبي العرب في فرنسا، عن جانب الترجمة والنشر. نحن نعرف أن هناك بفرنسا معايير لاختيار الكتب. هذه المعايير لا تتضمن بالضرورة القيمة الإبداعية الحقيقية للعمل الأدبي. هناك بالطبع كتاب لهم مكانتهم المعترف بها في الدول العربية، والمغرب ليس بالبلاده أو الغياب حتى

يتجاهلهم، لكن هناك أيضاً، كُتّاب لا قيمة لهم، تترجم أعمالهم لأنهم يقدمون للغرب المعايير التي يريد أن يراها بالأدب العربي. فإذا كان الكاتب امرأة عربية، فيجب أن تكتب كيف ختنوها وزوجوها قصيراً أو اغتصبوها وكيف قمعوها، حتى تُنشر وتترجم وتسوّق. نعم، هذا شيء من المبالغة «الكاريكاتيرية» لكن الواقع ليس بعيداً جداً عن هذا الكاريكاتير. وهناك كتاب مبدعون غير معترف بهم تماماً. تستحق أعمالهم الترجمة، لكنها لن تترجم، لأنها تخالف هذه المعايير وتعطي صورة - إيجابية - مخالفة عن هذه المجتمعات. إذن، بالإضافة إلى العوامل الشخصية، وشهرة بعض الكتاب التي تفرض نفسها على الترجمة، هناك أيضاً عوامل ايديولوجية تلعب دوراً أهم من عامل تقدير القيمة الأدبية.

أسامة خليل :

أعتقد أن خبرتك الشخصية، حقيقية، وأؤكد موقفك الغائل بأن هناك اختيارات تركز على أدبية العمل في ذاته، لكن هذا لا يعني أن جميع الاختيارات تتم بهذا الأسلوب. فهناك مؤسسات أخرى ومراكز قرار أخرى أيضاً. ويبدو أن الأستاذ عيسى مخلوف يريد أن يضيف شيئاً.

عيسى مخلوف :

أنا أتساءل، بناء على ما قيل : أين نحن اليوم من العالم ؟ ما هو الشيء الجديد الذي نقدمه للعالم ؟ مشكلتنا أننا لم نمر تماماً بالقرن الثامن عشر، وأقصد بذلك عصر الأنوار بأوروبا. النهضة العربية الحديثة ما عادت تطرح الأسئلة التي كانت تطرحها، حتى، في الأربعينيات.

نحن نتراجع اليوم عما كنا نطرحه من قبل. هذا بينما كانت أمريكا اللاتينية - وأقصد هنا النخبة فيها - على إصغاء تام وبإيمان لما يجري في أوروبا اللاتينية وفي أمريكا الشمالية. ماذا عندنا نحن ؟ عندنا حركة أدبية ترقص الدبكة، في غياب الحركة النقدية، في غياب التفكير الفلسفي، في غياب العلوم الإنسانية، في غياب العلوم الوضعية، في غياب التكنولوجيا. ماذا يفعل الأديب وهو يفتقد هذا المحيط البيئي اللازم للإبداع ؟ ماذا يفعل في حضور مؤسسات الثقافة الرسمية، عندما يظهر وزير ثقافة في التلفزيون ويقول للمثقفين أنتم أحرار. إدمبوا إلى الغرب إذا شئتم. يقول بالليل في التلفزيون لزهرة مجتمعة : سافروا إلى الغرب، وعبروا عن أنفسكم هناك. هذا معناه أن الكاتب العربي اليوم فدائي بكل معاني الكلمة، ينحت في الصخر.

أشار الخيطاني ملاحظة نقدية حول الكاتب الذي ينازل الترجمة وهو يكتب. من الطبيعي أن يفكر الكاتب في الترجمة، فليس له قراء في العالم العربي. ما هو عدد قراء الرواية في

العالم العربي ؟ أريد أن أقول إن اهتمام الغرب بأدينا يبدو في كثير من الأحيان أكبر بكثير من اهتمام العالم العربي بهذا الأدب.

الكتاب العرب يعيشون في غياب المؤسسة الثقافية الحقيقية، لا أقصد المؤسسة الرسمية، ولكن مؤسسة المثقفين أنفسهم الذين يعملون ويتعاونون لخدمة هذه الثقافة. هناك فرق بين المثقفين وبين موظفي الثقافة في الأجهزة الرسمية. موظفو الثقافة في كل أنحاء العالم، معروف أنهم ضد الثقافة. من المستحيل في العالم أن تبني ثقافة دون أن تكون هناك ميزانية للثقافة. ميزانية الثقافة في فرنسا ١١ مليار فرنك فرنسي. توجه للموسيقى، للأدب، للسينما، للباليه، للمسرح، ... الخ. بهذا المعنى هناك جانب سياسي رسمي للثقافة وهناك جانب مادي تجاري أيضاً، لكن الوعي والحيوية الثقافية تمرران أشياء كثيرة جيدة. «يمرق الخيطاني، ويمرق البساطي وغيرهم» لأن «فيه» حركة ثقافية

نقطة أخيرة، في المقابل، نحن في العالم العربي، في آخر لائحة من يترجم في العالم. إسرائيل، تترجم أكثر من عشرة أضعاف ما تترجم، ونحن عددنا أكثر من ثلاثمائة مليون عربي ! هذا يعني أننا نعيش انقطاعاً ثقافياً عما يجري في العالم. هناك بعض المثقفين حاملون رسالة، إنما هم أفراد، لا يشكلون حالة ثقافية.

خليل النعيمي :

حتى لا يحدث لبس فيما يتعلق بميزانية الثقافة في فرنسا، يجب أن تعلم أن الثقافة في فرنسا ليست هي وزارة الثقافة، بل هي دور النشر والمؤسسات الأهلية، هي الصحف والمجلات. في العالم العربي دور النشر الكبيرة المؤثرة - الهيئة العامة للكتاب في مصر مثلاً - تابعة للدولة. في سوريا الثقافة تابعة لوزارة الثقافة واتحاد الكتاب الرسمي. في العراق نفس الشيء. نحن بحاجة إلى دور نشر أهلية قوية تنشر الثقافة وتلقى الدعم من الميزانية الثقافية العامة، دون أن تكون تابعة للحكومات.

أسامة خليل :

بعد أن تناولنا الحالة الثقافية في العالم العربي، أرجو أن نعود من جديد إلى صلب موضوع اليوم، وهو الحضور الأدبي العربي في الثقافة الفرنسية.

السؤال : ما هو موقع الأدب المصري والعربي في الثقافة الفرنسية ؟ تناولنا موضوع كيف نشأت في فرنسا الحاجة لترجمة الأعمال الروائية والقصصية والشعرية والفكرية إلى اللغة الفرنسية ؟ رأينا أن البدايات كانت في الأساطير الأكاديمية. وتابعنا النقلة الكيفيية في أقسام الدراسات العربية والإسلامية، وتعاظم ثقل الوجود العربي في قلب

المجتمع الفرنسي. لهذا الوجود جانبان : وجود النخبة العربية داخل النسيج الأكاديمي الفرنسي، الذي حقق النقلة الكيفية التي حدثنا عنها رشيد صباغي. لكن هذه النقلة ما كان بمقدورها أن تصبح هذا المد العارم، لولا وجود هذا الكم الهائل من الحضور الجماهيري الذي يصل اليوم إلى أكثر من خمسة ملايين عربي، وخاصة أبناء الجيل الثاني والثالث للهجرة الذين تعلموا في المدارس والجامعات الفرنسية، وانطلقوا عن أصولهم اللغوية والفكرية العربية والإسلامية، والذين يمارسون اليوم حركة عكسية في اتجاه مجتمعاتهم الأصلية وهو ما أسميه بالعودة للأصول. هذه العودة، تتم بواسطة اللغة الفرنسية. فالحضور العربي في فرنسا هو مصدر طلب للثقافة الأدبية والدينية العربية الإسلامية باللغة العربية لدى النخبة وبالألفة الفرنسية في الأغلب الأعم. وليس أدل على ذلك من تعدد ترجمات القرآن الكريم في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي. ومئات الآلاف من نسخ هذه الترجمات التي يشتريها العرب والمسلمون في فرنسا، وفي بلاد المغرب العربي فضلاً عن بعض الدول الإفريقية. فهذا كله يشكل فضاءاً فرانكوفونياً واسعاً يفرض حضوره إذا ما حاولنا تجاهله. وله قيمته الحية والمستقبلية بالرغم من، بل ربما بسبب، موقفه الجانبي على هامش الثقافة الفرنسية «الأصلية» ، فإذا كانت ثقافة الفرانكوفونية ثقافة فرنسية من الدرجة الثانية في الوقت الراهن، فأنا أعتقد أنه سوف يكون لها شأن كبير في المستقبل.

هناك أيضاً مطلب الترجمة الصادر من حركة تطور الثقافة الفرنسية نفسها. فالثقافة الفرنسية، شأنها شأن غيرها من الثقافات الغربية، ثقافة «فاتحة ومنفتحة» فهي ترفع لواء العالمية، وتذهب للبحث والتنقيب عن الثقافات الأخرى في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، ولا تضيئ، بل ترحب بقدوم هذه الثقافات داخل جغرافيتها. فترات هذه الثقافات جزء من تراث الإنسانية، والإبداعات المعاصرة لهذه الثقافات، تمثل إضافات نوعية تستوعبها فرنسا وتثري بها حصيلتها الثقافية وينبغي ألا ننسى ألا نكل فكر وأدب ينقل من لغة الأصل إلى لغة الاستقبال، يعمل بالضرورة داخل ثقافة لغة الاستقبال، التي تشمله وتعيد تشكيله في بوتقتها الخاصة. لهذا فمن الطبيعي أن تتجه الثقافة الفرنسية إلى ترجمة الأدب العربي كما تتجه إلى ترجمة آداب الصين والهند وتركيا وإيران وغيرها من المناطق الحضارية. وهذا تبدو أهمية التقدير الذي حدثنا عنه رشيد صباغي باقتدار.

لكن يمكننا أن نطرح هذه القضية من خلال فرضية تاريخية أنثروبولوجية أخرى، إذا أخذنا بتعريف شبنجلر لكل من «الثقافة» و«الحضارة» :

يرى شبنجلر أن الثقافة هي حيوية البزوغ والإبداع وبالتالي فهي كالفرد الإنساني كيان عضوي عقري فريد، يستوعب الوافد ويصهره في بوتقته، أو بالأحرى يتمثله بالمعنى البيولوجي لهذه الكلمة، ولا يقبل التجاور أو التعايش معه. أما الحضارة فهي كيان هندسي معماري، يقبل الامتداد والتزاوج والإضافة. حين تحبو جذوة الثقافة ويحل بها الهرم تتحول العبقرية النوعية الفريدة إلى امتداد معماري تحصيلي جامع فالثقافة لا تعرف إلا حقيقتها. أما الحضارة فهي تقارن بين حقيقتها وحقائق الحضارات الأخرى، قد تفاضل بين الحقائق لكنها تقول بتكامل الحقائق، في حصيله كلية من الحقائق المتنوعة القادمة من الحضارات الإنسانية المختلفة كيف يعيننا هذا التعريف الذي نجده لدى شبنجلر في كتابه الشهير «أفول الغرب» في فهم وتفسير عمليات الأخذ والعطاء الثقافي في الوقت الراهن ؟ أعتقد أن ما نعاينه اليوم من المجتمعات الغربية هو الحضارة الغربية وليس الثقافات الغربية. وما نسميه بالثقافة اليوم في هذه المجتمعات ليس الحيوية الثقافية العبقرية الفريدة بالمعنى الشبنجلري، ولكن مجرد المنتجات الأدبية والفكرية والفنية في هذه المجتمعات التي تتجه اليوم نحو التماثل في مجتمع إلى آخر، وتتحول إلى ما يسمى بالسلم الثقافية. وليس تضال فرنسا المستميت إلى أجل ما تسميه بـ «الخصوصية الثقافية» ، و«الاستثناء الفرنسي» في مفارقات «الجات» إلا مظهراً من مظاهر آخر محاولات العبقرية الثقافية الفرنسية للدفاع عن حقيقتها وفرداتها الخاصة، في مواجهة قدرة التحول من الكيف إلى الامتداد.

الولايات المتحدة الأمريكية هي نموذج الحضارة التي لا تدم نفسها على أنها بوتقة لسهل اللقائات الوافدة التي تستدعيها إلى جغرافيتها. والكيان الأمريكي قائم على التحويل والتجاور ومصطلح التعددية الثقافية في قاموس العولمة الأمريكية يركز على هذا التجاور. أما مصطلح «الثقافة البينية» في هذا القاموس فهو لا يعني الحصة الثقافية المرتبطة على جدلية الحوار بين ثقافتين متكافئتين، بل يعني رغبة إحدى الثقافات في الهيمنة على الثقافات الأخرى. بالطبع أنا استخدم كلمة الثقافة في الجملة السابقة بالمعنى المنضبط للكلمة وليس بالمعنى الحيوي المقلد لدى أرنولد شبنجلر.

فيذاً عدنا إلى فرنسا، سنجد أن إرادة الصمود لدى ثقافة نضبت، تريد أن تستعيد الروح من جديد، وترفض أن تعترف صراحةً بعمليتها تحولها إلى امتداد حضاري ، تقدم لنا مشهداً ثقافياً فريداً :

• حضارة تمتد إلى الحضارات الأخرى : كانت في البدايات ترحل إليها بحثاً عن التاريخ والفن والمعرفة، وصارت اليوم

تدعوها إلى القدوم إليها والمشاركة في تأليف أو تركيب نضياء شخافي - إما دولي أو عالمي - والإقامة الدائمة أو المؤقتة في ثغورها أو في ضواحي عاصمتها الثقافية. ثقافة فريدة مجيدة توارثت عبر قريتها، تنقب عن وعود الروح في ثقافات الشرق التقليدية، وتستجلب تجلياتها الإبداعية الحديثة، لتفعّل حيويتها، الخاصة، بأكسیر جديد.

- الاتجاه الأول كان يميز النزعة الكونية في الحركة الثقافية الأوروبية في القرن التاسع عشر. لكنه تحول نحو ما يمكن أن نسميه بالعالمية أو الدولية واتجه نحو التعايش والتحصيل والتأليف الحضاري.

- أما الاتجاه الثاني فهو حيلة براجماتية للروح أو العقيدة الثقافية الفرنسية، تبحث بها عن «فيجارا» جديدة، بعد إخفاق بعض كتابها السلفي في إحياء الروح الكاثوليكية، وإخفاق البعض الآخر في استئناف وتفعّل العقيدة الوثنية السابقة على المسيحية.

ومن الواضح تاريخياً أن هذا الاتجاه الثاني بدأ بالجلو إلى الأفق الثقافي على اعتبار أنها المعادل الباقية للتراث الروحي التقليدي الذي أهدرت حركات الإصلاح الديني والتحديث، أما اليوم فالعلمانية الفرنسية التي كانت تغذّيها إلى عهد قريب، الإبداعات المعاصرة الوافدة من أركان أوروبا وأمريكا، فهي تتجه الآن، نحو ترجمة إبداعات الشرق المعاصر والقرارات الحديثة لآرائه التقليدية.

وما يزيد هذا التّخاذل بين هذين الاتجاهين الحضاري والثقافي تعقيداً بالنسبة لنا :

- الحضور الثقافي اليهودي الذي لا يعد وافداً، فالثقافة اليهودية عنصر تاريخي وتكويني في قلب الثقافة الفرنسية في نفس الوقت الذي يظل فيه هذا العنصر مفارقاً لهذه الثقافة. هذا الحضور يلعب دوراً مزدوجاً في الترحيب بالثقافة العربية الإسلامية وفي مضايقتها والتعريض ببعض مظاهرها في نفس الآن.

- مظاهر التّحسّب التي تبديها بعض القوى الثقافية والسياسية الفرنسية إزاء التّناقض المصوبة وغير المصوبة للحضور الوافد والمستجلب لحيويات إبداعية حاملة لأنساق ثقافية ذات نوعيات جديدة يهودية وهندوكية وإسلامية على وجه الخصوص.

وسواء أخذنا بالتحليل الأول المتعلق بانفتاح الثقافة الفرنسية على ثقافات العالم والعالم الثالث، أو أخذنا بالتطلّع الثاني الذي يخيّن تفرقة شينجلر بين الثقافة والحضارة، فالخلاصة ببساطة وإيجاز هي أن هناك مطلب من داخل الثقافة الفرنسية «الأصلية» لترجمة أفضل الإبداعات الفكرية والأدبية العربية لأنها تمثل مصدراً جديداً

من مصادر الحيوية التي تحتاجها الثقافة الفرنسية. ومع ذلك، فأننا نعتقد أن العامل المؤثر بشكل فعال في موجة ترجمة الأدب العربي المعاصر، في فرنسا، هو عامل وجود الخمسة ملايين عربي في فرنسا والتغيرات الثقافية والسوسيوولوجية المصاحبة لهذا الوجود.

وربما يمكن لرشيد صباغي أن يعدل من هذا التحليل أو يضيف إليه.

رشيد صباغي :

إذا أخذنا من الثقافة الفرنسية المعاصرة، وتساءلنا : هل تدخل هذا المتن مع الثقافة العربية المعاصرة تداخلاً مبدعاً ؟ فنحن لا نجد «شغلاً» للثقافة العربية المعاصرة داخل الثقافة الفرنسية. سأحكي لكم حكاية حدثت لي عند وصولي إلى فرنسا وأنا شاب مرافق منذ عشرين سنة : التقيت بشاعر يسمي «ميشيل دو جي»، خلال الحديث أورد اسم شاعرة فرنسية أرستقراطية مجهولة تماماً هي «لا كونتيس دو دواي»، قلت له : لا أعرفها، نظر لي نظرة قاسية جداً، قال لي كيف يجوز لواحد ملك، مغربي، قادم من الدار البيضاء ومن فاس العريقة أن يجهل هذه الشاعرة ؟ فقلت له : وأنت هل تعرف البحريري، والمرقس الأكبر، والنبايغة الذبياني .. «سلسلة» له سلسلة من الأسماء، فسكت لكن بعد مرور ثلاثة أسابيع من هذا النقاش، التقيت بصاحبي الفيلسوف الفرنسي «الآن باديو» حكيت له القصة. فكتب لي رسالة يقول : إن أحد «نواقص» الثقافة الفرنسية هو هذه العلاقة. وأذكر أنه كتب هناك أثر مسموح في ثقافتنا، ألخصه في هذا التجاهل الإمبريالي للثقافة العربية. إن ما قاله الفيلسوف «الآن باديو» يخص الحالة العامة، فالباحث والناقد في فرنسا يهتم بما ينشر في تشيكوسلوفاكيا وهولندا ويهرو والمكسيك وشيلي، وعندما يصل «للخامة» العربية يتجاهلها، لأن هناك شيء غير مفكر فيه، يدفعه إلى اعتبار أن هذه الخاصة، في نهاية المطاف، لا تضيف شيئاً.

مثلاً رولان بارت له كتاب عنوانه (رولان بارت بقلم رولان بارت) نشر فيه رسالة لشخص مغربي كان لديه مشروع هجرة إلى فرنسا. رسالة يتحدث فيها عن مشروعه بلغة فرنسية مهلهلة. مما أزعجني وأزعج الكثير من المثقفين المغاربة. وكأنه يقول : لا تهتما هذه الثقافة إلا في الحالات الأنثروبولوجية. أي في حالات علاقة مع الثقافة الفرنسية تبدي كل ما في هذه الثقافة العربية من ساذجة وبدائية ... الخ.

عيسى مخلوف :

هل هذا نابع من عدم اهتمام المثقفين الفرنسيين المعاصرين بالثقافة العربية المعاصرة ؟ أم بالثقافة العربية بوجه عام ؟ أنا أرى أن عدم الاهتمام يرجع إلى سببين :

سبب ذاتي يتعلق بنا نحن. وسبب موضوعي يتعلق بهذه القطيعة التي تفرضها الأفكار المسبقة في الغرب حيال الثقافة العربية القديمة والمعاصرة. فحتى التعاطي مع الثقافة العربية القديمة المبدعة هو تعاطي خجول ومغيب في كتب التاريخ والجغرافية والفلسفة

أسامة خليل :

كلام رشيد وعيسى مخلوف صحيح، لكنه مرتبط بوضعية معينة. فالتطورات الأخيرة، الكمية والنوعية للحضور العربي في فرنسا أفرزت منذ عشرين سنة، وتقرّز معطيات جديدة تماماً.

ولا ينبغي أن ننسى أن الخريطة الجغرافية الفرنسية لا تضم شعباً من جذريّني واحد، فالأمة الفرنسية مكونة من شتلات إثنية وثقافية متعددة، لم تصهرها بوتقة الثقافة الفرنسية دفعة واحدة وإلى الأبد، ولكن على دفعات متكررة ومتعاقبة ومستمرة.

لم يكن الوجود العربي في الستينيات والسبعينيات ظاهرة ثقافية واجتماعية تستحق الاهتمام. بل كان في زمن رولان بارت، مجرد احتشاد لملايين مسووعة الهوية - غالييتها لا تقرأ ولا تكتب لا باللغة العربية ولا بالفرنسية - من العمال المهاجرين المكسدين في مدن الصفيح، لا يكاد الشعب الفرنسي يرى أشباح أجسادهم، إلا في ساعات الفجر وهم يذهبون إلى المصانع وفي ساعات الغروب في طريق عودتهم إلى عنابرهم في مدن الصفيح. أو على الأرصفة في النهار وهم يكتسبون القمامة أو يعملون «فعلّة» في تعبيد الطرق وتشبيد المباني والكباري.

لقد تغير هذا كله مع الجيل الثاني والثالث للهجرة، وليس هذا مجال التفصيل.

أريد أن أكمل ما قاله رشيد صباغي عن الفيلسوف الفرنسي «الآن باديو». فخطابه إلى رشيد كان بمثابة علامة إدراك هذه المفارقة لدى بعض الفئات الطليعية في الفكر الفرنسي الحي، والوعي بالحاجة إلى رآبها، والقول بضرورة تجاوز تاريخ الجهل والتجاهل بين الثقافتين العربية والأوروبية. فباديو هو الذي كتب أيضاً : «هناك وهم قار في المخيلة الغربية عن إسلام مخيف مروع، مازال حتى اليوم يفصلنا عن حداث غرناطة، عن أولئك الذين اخترعوا الجبر وأسروا الدراسات التاريخية.. عن شعراء الحب الذي لا يعرف للفصل بين الروح والجسد. عن أولئك الفرسان الذين طالما وقفوا للتأمل تحت سفوح هضاب الصحراء وتالاهوا. نعم لقد حال الوهم بيننا وبين أولئك العرب الجوانبيين الذين شكلوا ثقافتنا، وأقالونا من عثرتنا، والذين ندين لقرائتهم بمسحة الحكمة التي كانت بمثابة العماد الإغريقي لجفلتنا اللاتينية».

ما معنى أن يكتب آلان باديو - صاحب كتاب «الكينونة والحدث» الذي يعد أهم أطروحة فلسفية ظهرت في فرنسا بعد كتاب «الكلمات والأشياء» لميشيل فوكو - مثل هذه الكلمات ؟

لقد نشأت في الساحة الثقافية في فرنسا في السنوات الأخيرة حركة «دينامية» جديدة في سبيلها للتعاطي ولن تعود إلى الوراء.

فالحضور الديموجرافي العربي في فرنسا انتقل إلى مستوى الحضور الثقافي المكتوب بالفرنسية.

لقد تعاطفت حركة نشر الكتب العربية والإسلامية المكتوبة بالفرنسية. أما المجالات والنشورات التي تصدرها المؤسسات والجمعيات العربية والفرنسية المدنية والرسومية فهي الآن تقدر بالمئات وليس بال عشرات.

لقد ذكرت في ميدان الإبداع الأدبي من أصوات الثقافة العربية المكتوبة بالفرنسية : الطاهر بن جلون المغربي، وأمين معلوف اللباني، وأحمد بن دهمان السعودي. هناك أيضاً في ميدان النقد الأدبي صوت عبد السلام الكندي العماني، الذي أصدر عام ١٩٩٨ كتاب «الراحل على غير هدى، شعر وفلسفة العرب في العصر الجاهلي» عن دار سندباد بباريس.

أحمد أبو دهمان :

أنا سعيد بهذا الحوار الذكي والمتين. وأشكر صديقي أسامة خليل على دعوتي للمشاركة معكم في هذه المائدة المستديرة ولقد أحسست، فعلاً بأنكم تقولون ما كنت أفكر فيه وأريد أن أقوله. ومن ثم، أود أن أشير إلى موضوع إضافي، هو ما يسمى بمعرفة السلطة وسلطة المعرفة. هناك معرفة السلطة، إنجازاتها، وموظفيها وبموازاة هذه المعرفة التي تفرضها السلطة، يجب أن نتحول نحن المبدعين إلى سلطة حقيقية يجب أن تفرض سلطة المعرفة. كيف يمكن أن نحقق ذلك ؟ لا يمكن أن تكون هناك حضارة دون حياة الحوار مع الآخر، ودون حياة الإبداع. ولا يمكن أن يكون هناك إبداع دون وهي بالذات ودون معرفة بالآخر. ولكي نصل إلى الآخر يجب أن نصل إلى اكتشاف أبعادنا الأساسية، ولعل في بداية النص القصصي للأستاذ البساطي أيماء لذلك. هناك أيضاً مبادئ أساسية لا مفر منها. فما لم نصل إلى مرحلة الاعتراف بالفرق كفر، ككائن له شخصيته. لا يمكن لأي منا أن ينظر إلى الآخر أو أن ينظر إليه الآخر ويبادل المعرفة والرأي. وما لم يكن الإنسان منا كائناً مستقلاً بكل خصوصياته، بكل تميزاته، في مواجهة كل السلطات سواء القبلية أو الاجتماعية أو السياسية فلا يمكن أن ينتج معرفة حقيقية

بالتنسيق مع أخبار الأدب بتصرف

رماد وماس

سيناريو انجي فايدا وبرزى اجيفسكي

من رواية ميرزى اجيفسكي

ترجمة: مها لطفي*

مقطعات من مقالة نقدية حول سيناريو «رماد وماس»

للقائد البرلوني: يوتسلاف سوليك

اشترك فايدا مع انجيفسكي في كتابة سيناريو «رماد وماس» فعادا تشكيل الرواية ليخرج منها هيكل جديد اسطو واكثر تلقائية فالسرد الواقعي في الرواية يأخذ بعدا زمنيا واسعا والشخصيات المتعددة اعطيت نفس الوزن في الفيلم هناك وحدة قصيرة من الزمن. فكل الاحداث الرئيسية ضغطت الى اربع وعشرين ساعة تبدأ من صباح الثامن من شهر مايو. ١٩٤٥. تاريخ استسلام الجيش الالمانى. اليوم الاول للسلام الرسمي السيناريو العي العديد من الشخصيات الرئيسية. تحولت فعاليتهم الدرامية نحو واحد من الدين بقوا هو ماشيك. الذي توسع بهذه الطريقة ليتحول الى شخصية مركزية مسيطرة وهكذا. فانه نتيجة لفقدان جزء من اتساع عالم الرواية. على الاقل من ناحية الإشارة الواقعية. اكتسب الفيلم بطلا روائيا

تبدو التعبيرات وكأنها عملية تبسيط تقليدي من النوع المتيقن في السينما البولندية بشكل دائم وهي الواقع فإن ما يميزها هي هذه الحالة شيء مختلف فالكاتبان يعددان الميماريو عن الواقعية وعن الطبيعة الخاصة للمشاكل السياسية التي تناقشها الرواية فيحولانها الى مسودة دراما رمزية هي ليست ماضى خارج الزمان. ولكن مقصود بها حتما أن تفجر ما يربطها بالزمان والمكان مأساة المواقف السياسية المتناقضة. وتحطم الافراد المحترمين لعدم قدرتهم على مجابهة هذا التناقض في اطار القيم التي عاشوها الهدف من ذلك كان تركيز المأساة وجعلها عالمية البعد. ويلورة المواقف بعمارات شاعرية غير واقعية. وذلك هان اعتباراوية انزم وجميع العواجات التي تأخذ مكانها باستمرار خلاله. والتي كان من الممكن ان تبدو مريضة بشكل خارج في فيلم وصفي. تظهر هما مناسبة وطبيعية تماما كما تبدو كذلك اعنف التناقضات العاطفية

ماشيك واجي عريبان في بلدة ريفية وهما ممن تبقى من الجيش الوطني الذي جند في انتفاضة وارسو والمقاومة ضد الالمان حاء ليعبذا الاموار يقتل سزوكا. قائد شيوعي زائر هناك يجدان نفسيهما متيحة لذلك في هندق محلي حيث تقام احتفالات طابعها رسمي إلا أنها تحول الى عريضة متزايدة احتفالا بانتهاء الحرب وولادة بولندا الجديدة تستمر هذه الاحتفالات حتى ساعات متأخرة من الليل حيث يأخذ سزوكا موقع ضيف الشرف في النهاية يسود الفرح معظم الناس المحيطين على تنوع صيغاتهم السياسية المثاليون من الطرفين والشخصيات المطولية والذين تعودوا على ممارسة معتقداتهم يفلون وجهها لوجه بشكل أساسي كذلك يفعل الامتهازيون اتباع المعسكر. يتجمع كل هؤلاء دون ان يلاي ادهم الآخر ليحتفلوا ببقائهم على قيد الحياة فيشيريون الانتخاب بطلس احتفالي

* كاتبة من لبنان

هذا التصميم المركزي المؤلف من مواجهة درامية تكافئية رهيبة المستوى، اضيفت اليها حركات فرعية ملينة بالتصادمات المتعمدة العنيفة المباشرة ابن سزوك دو السابعة عشرة عاماً، والتي فقد لفترة طويلة، يظهر في نفس الليلة في السجن المعلي من اخرين من الفاتلوتين العاديين الوطنيين المعتقلين. شقيقة زوجة سزوكا ملكة المجتمع المحلي. تجيز نفسها للهرب إلى الغرب فتفتحي القائد الوطني الذي اصدر قرار قتل سزوكا. خاتمة في الفتنك الذي يسكن فيه ماشيك مضطربة إلى أحد الرجلين الذين تم قتلها في ذلك اليوم. وعندما يعني هو وكريستينا في نفس اليوم نحو كنيسة مدمرة يسيران فوق جثثهما ابن عفف مثل هذه الاستانان الترافقية والكثافة اللغوية المسجج للينيان بشكل عام فتركان حسنة صغيرة لوصف الشخصيات او لتطويز اي هدف غير عام وغير سياسي كل شيء يجب ان يقل بتعبير رمزي تقريباً

هذا النمط العلاقة بين ماشيك وكريستينا هو يتناول انتقالهما من لقاء عابر إلى إحساس مرفه عميق بمتنوى الجاذبية والصديق بتغير اسلوب الكاميرا في مشاهد عرقلة النمو ملطاة ملطية ماعمة وحركات بطيئة فوق الاجساد العارية مما يترك احساساً عاماً بالرقعة والجمعية ولكن الانسان لا يستطيع الادعاء بأن الوعي بوحدة مختلفة. والتي تقود ماشيك إلى محاولة هجر القزامة للحركة السرية المناهضة للشويعية، فترها ان تصاع في هذه المشاهد وفي اي من المشاهد التالية يستطيع هايدا بمساعدة ان يرجع المشاهد إلى قيمة الخاصة الجميلة ومقرهته بالحب في احسن واجمل ما عبر عنها في مضمون هذا الفيلم نجد ما يكفي الحب. هو وسيلة رمزية ككل شيء آخر انه هناك كمغايير ليشيء قوي التاريخ - الابطال الحقيقويون لهذه الدراما هذه الوب استخدمت خلال بناء الفيلم في مختلف المواجهات الاخلاقية وعبر عن قوتها الكاسحة. خلال العمل بمجمعه. في صور مباشرة مستعارة بخفي من تقاليد الأولى البولندي وفقه وثقافته الشعبية. في الواقع، وبينما هو يحاول ان يعطي شكلاً مسرحياً لما يعانيه المشاهد من المضطرابات السياسية، يأخذ هايدا باستخدام مفاهيم الثقافة القومية ليلتحق ردود عليهم واحدا تلو الآخر يفعل هذا بطرق مختلفة مرة بالاشارة المباشرة ومرة أخرى بأن يحاول النقر على أهمية العاطفية ليعبر الرموز فيجسدها بالخراخ من عمده مثال واضح على تلك اللحظة الأولى للمشهد الثاني مباشرة بعد مشهد القتل الأول القصير هذه الصورة الغريبة التوليف مع حقل محروث بلاء معظم الشاشة، وفلاح ومحراث وحصان في اعلاء. تشير إلى لوحة لفنان شيلومنوفسكي، احد اوابل التأثيريين وقد اشتهر وانحرم به الجميع لتصويره المشاهد الطبيعية البولندية وهي ترمز كما يفترض. إلى بولندا كقطعة صوفية من الأرض والناس اوسع من اي خلاف وتستخدم بأن تقدم لنا مجابهة سزوكا مع العلاجين الناضلين . اللحظة الوجودية التي يقدم فيها الفيلم، عرضياً. الولاء الرسمي للتمثل المعلقة لبولندا الجديدة

يستطيع الانسان ان يذكر امثلة اخرى حصان ابيض رمز قديم للنصر، يدخل إلى الكاسر من لا مكان عندما يقترق المحبان او الصورة النهائية لماشيك وهو يتكوى المأ على كومة الرمال الرمزية بينما سحابه من الغريبان السوداء تحوم فوقه . تشير إلى قول قديم عن «الغريبان السوداء والرمادية لتلتقط قطع صغيرة..» والتي استخدمها ستيفان زيروسكي كمتوان لمجموعة قصصه القصيرة. وفي المشاهد الأخرى خاصة عندما يأخذ حبراه ضمن العدق، تحاك بشكل غير مباشر الاساطير والصور القومية المتعددة فتتحول إلى مريح قوي مقنع فمثلاً هناك مشهد المعنية وهي تحني «لا ب موت كازيمو الصغار الصمر» . اغنية عاطفية للفييل الثاني البولندي الذي احتل ل برلكازينو في مايو. 1٩٤٤. بعد أن تكبدا خسائر كبيرة، بينما في الغرفة المجاورة يتذكر ماشيك وانجي الرهاقي الذين سقطوا أثناء القتال على كورس الفوبكا المشتعلة الاعمية المذكورة هي واحدة من مجموعة مفارقات تاريخية في الفيلم فلاغنية لم تصل إلى بولندا إلا بعد الحرب حركة ماشيك في اشغال كورس الفوبكا تُشعر إلى الطقس الديمي الذي يحمي ذكرى الموتى بإيقاد الشموع التي تتلألأ فوق القبور التي لا حصر لها في ليلة الهولوكا! وضع الانشاء بموازاة بعضها البعض مثير للتحكم ولكن المشهد ملن بالتوق إلى الماضي تستوي هايدا، رغم انه، العواطف التي يريد ان يبعد عنها المشاهد التالية التي تصف اللحظات المينة من الليل تبدو واقعية في البداية ماشيك يجيز نفسه لمعارضة الفتنك والمدينة في المطعم انتهت الحفلة ويأخذ التبل ينظف المكان والأوركسترا على وشك معارضة خطبة المسرح ولكن الضيوف المرحلين المؤلعبين من «الرجعيين» و«الانقيمين» يريدون متاحة الحفلة احد الرجعيين. كوتويك. رجل هويل في مؤسس النعر، يبدو عليه بشكل مؤكد صورة سيد بولندي تقليدي، يأخذ بزماء الموقف

يوقف. الأوركسترا ويغرض عليها متابعة عزف احد مقطوعات «البولوينر» بينما هو ينظم الرقص. تفتح كريستينا الشباك فتسقط عليها اضاءة الفجر المفضترة يدخل ماشيك فيقوم الاثنان بطغوس الوداع بتشكيل يسكن الانسان بجماله على طريقة الرسام رابربانت حيث يخترق ظلال البقرة السفلى شعاع واحد من الضوء يغادر ماشيك ويجيز كوتويك نفسه لقيادة «البولوينر» يلف في لفظة طويلة، يظهر إلى الكاميرا، وازعاج مفتوحا، ضوء الصباح يخترق البقرة بطوفان خله نراه كصورة لثنية سوداء كالصليب معقدة بدة امام الخلفية الأكثر إضاءة. حزم من الضوء المنكسر تنطلق من يديه ورأسه شكل صوعي مسيحي. ان النوع الشديد الغموض والديني الطابع لهذه الصورة يفك اية علامة كان ممكن ان تكون لمشهد البولوينر هذا من الواقعية بمعناها العادي والدقائق القليلة المتبقية تبيننا بسير ماشيك نحو موت عيني غير ضروري. عذابه المخيف يقطع من الخلف لحن «البولوينر» باستخدامه لرمز «البولوينر» فهو يشير إلى المشهد النهائي في الفصل النهائي من مسرحية «العرس» التي كتبها في مستهل القرن فيفسياناسكي والتي تننني برهقة يشارك بها جميع الشخصيات وهم كالأخوين ضمن دائرة مسحوقة مرسومة بالخطاير

ان الفيلم ممثل سواء في شكله او مدلوله نوع من الرومانسية المحطمة ولكن هذا التشويه للنض الرومانسي الموروث شكل رابطا بين هايدا وجمهوره البولندي الخاص وهو يتفاعل عن قرب مع المواقف الثقافية السائدة بين الانتلجنسيا البولونية والتهزير يمكن ان يكون ردة فعل طبيعية، صادقة لا غنى عنها لمسار تقليد ديناميكي عظيم

التاريخ: ٧ مايو، ١٩٤٥ - قرية صغيرة ريفية في بولندا تتمتع بأيامها الأولى في الحرية. خلال بضع ساعات سوف تكون أعظم الحروب في تاريخ البشرية قد وضعت أوزارها. لقد استسلمت ألمانيا بدون شروط. ولكن في هذه الليلة، الليلة الأخيرة للحرب، هناك كثيرون لن يغمض لهم جفن، وإن يناموا بسلام...

إنه يوم جميل من أواخر أيام الربيع، الهواء ثقله الوعود بقدم الصيف. وسط العشب الطويل وعلى أحد المقاعد الخشبية على جانب الطريق المؤدي إلى الكنيسة، يستلقي بتكامل ماشيك تشيلمكي، شاب قصير ممتلئ القامة أسود الشعر، رفيقه، الأكبر سناً والأرق، أنجي، يستند إلى أحد منكبيه، وينظر حوله بعصبية. هناك صوت عصفور قريب يترقز.

ماشيك: يا إلهي، كما أنا أنفس، لا أستطيع أن أبقي عييني مفتوحتين

(تدخل فتاة صغيرة خلف الرجلين، وتتجه نحو باب الكنيسة وتحاول أن تفتحه. يطلع أنجي حوله بحدة عندما يسمع الصوت).

ماشيك: ذلك الرجل، ما اسمه؟ انني أنسى...

أنجي: سزوكا.

ماشيك: من هو؟

أنجي: سكرتير لجنة الحزب الاقليمية.

(تقرب الفتاة الصغيرة نحو الرجلين من الخلف: إنها تعمل في يدما بإقطة من الأزهار البرية).

الفتاة الصغيرة: رجاءً سيدي هل تستطيع فتح هذا الباب؟

(ينهض أنجي ويذهب مع الفتاة الصغيرة نحو الباب).

أنجي: أترين. انه مقفل.

(يرفع أنجي الفتاة الصغيرة أعلى ليتمكنها من رؤية ما خلف الباب، ووضع أزهارها في الكوة الموجودة أعلاه. يقترب صوت محرك سيارة، فيصغي أنجي السمع بينما يرفع الفتاة إلى أعلى).

(الرجل الثالث، يوليوك درونوفتسكي، والذي كان ترك ليراقب المكان قرب الكنيسة، يستدير ويصفر في أسفل واد صغير تحته نوى طريقاً تخرقه سيارة جيب مقتربة.

يعيد أنجي بسرعة الفتاة إلى الأرض).

بخاطب أنجي الفتاة بصوت حاد: اركضي بعيداً الآن!

(يستدير باتجاه رفيقه، ماشوك):

(ماشوك مازال مستلقياً كما كان، يفرد أطرافه كالنسر على العشب).

ماشوك بهدوء: نعم؟ ما الذي يجري؟

أنجي عن بعد: انهم قادمون!

ماشوك: وماذا في ذلك! لقد انتظرت اموراً أكبر بكثير.

أنجي عن بعد: أسرع!

(ينهض ماشوك وهو مازال على حاله من اللامبالاة، ويأخذ في التقاط بندقيته نصف الاوتوماتيكيتين من فوق العشب بقرية. ثم يسقطهما فوراً وكأنهما مكتهيتان).

ماشوك: يا للعمل العيين!

(يمسح شيئاً من على البندقيتين، ثم يعطي واحدة منهما لأنجي الذي يبعد الفتاة الصغيرة عنه).

أنجي بحدة: اذهبي بعيداً الآن.

(درونوفتسكي يأتي نحو الرجلين وهو في حالة شديدة العصبية).

درونوفتسكي: اسرعوا! اسرعوا! انهم هنا!

(للحظة من الزمن، يبدو ماشوك في وضع غريب، وقد تجمد وهو في منتصف حركته، وبندقية الرشاشة مرفوعة في الهواء، قبل أن يركض إلى أسفل المنحدر المعشوشب، ويجتاز الطريق، فجأة تظهر سيارة جيب على مسافة قريبة من الطريق، فيطلق ماشوك فوراً عليها زخه من الرصاص. يختل توازن السيارة، وتقفز كالسهم فوق المنحدر وهي تنث. يقفز احد الرجال راكبي سيارة الجيب نصف قفزة، ويسقط نصف سقطه خارج السيارة.

ثم يطلق أنجي زخات من الرصاص باتجاه السيارة والراكب الآخر.

يتابع ماشوك إطلاق النار على السيارة.

يسقط الرجل القوي البنية والمتوسط العمر ميتاً خلف المقود... هناك قليل من الدم على وجهه. توقف إطلاق النار. أنجي ودرونوفتسكي ينظران إلى مشهد الدمار).

أنجي: أحضر لوراقه!

(يركض درونوفتسكي بعصبية إلى الامام، ويدخل يده في ستره الرجل الميت، ويفتش فيها عبثاً).

درونوفتسكي وهو يكاد ينشج: ليس لديه أي شيء.

(يقف ماشوك فوق الرجل الآخر الأصغر سناً الذي ارتسى

رجل ثقيل الوزن في منتصف العمر يستند إلى عكازه، ويودجورسكي في نفس العمر ولكنه طويلٌ ورفيعٌ. يسيران إلى الامام مبتعدين عن سيارة الجيب، يتقدم عامل آخر بينما هما يقتربان من الجثث).

سزوكا: ما الذي حدث؟

العامل: قتلوا اثنين من رجالنا.

بودجورسكي: سمولارنسكي، عضو مجلس ادارة مصنع الاسمنت.

سزوكا يشير إلى الجثة الأخرى

سزوكا: وذلك الآخر؟

بودجورسكي: جوليک، شاب صغير، لا يتجاوز العشرين.

(يتسلق التلة عامل آخر ويتقدم نحوهم).

العامل الآخر، واحد وعشرون. عاد تراً من المانيا.

(تنظر مجموعة من العمال المسكينين بدراجات إلى المشهد)

العامل الثالث: الشيطان المسكين. تخيل انه رجع من اجل هذا...

العامل الرابع: اولاد الكلب كانوا يطلقون النار من هناك.

العامل الخامس: من الأفضل ان نستدعي الشرطة.

العامل السادس: يا ليتني استطيع فقط...

(الجثتان مددتان على الأرض ووجهاهما ميطان كالبحر)

(سزوكا ويودجورسكي ينظران ويتابعان الكلام بصوت منخفض).

سزوكا: اعتقد اننا نحن من كان مقصوداً بالقتل.

بودجورسكي ينظر إلى اعلى بحدّة: هل تعتقد...؟

سزوكا: حتماً. ولكن هذا لا يهم.

(تصل اصوات اجراس الكنيسة إليهم ثانية. تصاحبها

اصوات اجراس الدراجات حيث يتوافد المزيد من العمال إلى

المشهد في طريق عودتهم إلى بيوتهم من المصنع.

سزوكا ويودجورسكي يسيران عائدين إلى سيارة الجيب.

يظهر احد العمال ويوقف سزوكا).

العامل: عفواً يا رفيق.

سزوكا: اسمي سزوكا.

العامل: هل انت سكرتير الحزب الاقليمي؟

سزوكا: نعم انا هو.

العامل: هل استطيع ان اسألك شيئاً؟ ليس فقط من أجلي

ولكن من اجلنا جميعاً. هل تستطيع ان تخبرنا إلى متى

متمدداً. وجهه إلى التراب وقد ظهر ان الحياة قد فارقت. ينزع ماشيك مخزن بندقيته الخالي ليبدله بآخر ملان، عندما تفتح عينا الرجل فجأة. يقفز على قدميه ويركض بعيداً أعلى المنحدر. الرجل الذي ربما يكون جريحاً يترنح باتجاه الكنيسة: درونوفسكي الذي يقف في موقع يمكنه من اعتراضه لا يأتي سوى بحركات وثب غير فعالة. يصل الرجل إلى باب الكنيسة ويأخذ بضربه محاولاً تحطيمه ليفتحه.

يجري ماشيك وانجي وراءه. يرفع ماشيك بندقيته ويطلق منها رذخة اعيرة. تنفجر مجموعة من الثقوب الصغيرة المفتوحة في ظهر سترة الرجل. وتندلع منها شعلات فجائية تحرق قماش السترة. في تلك اللحظة يفتح الباب بتأثير ثقل جسده، ويسقط الرجل الذي يصرخ بقوة، ووجهه إلى أسفل، باتجاه الكنيسة أمام تمثال للمسيح المصلوب. يبدأ ماشيك في إطلاق النار مجدداً، ولكن انجي يدفع بندقيته بعيداً عن هدفها).

(عندما ينظر من داخل الكنيسة: جثة الميت مرتمية على العتبة. ماشيك وانجي يقفان في الخلفية بينما ينطلق درونوفسكي حول المكان مضطرباً، متلهفاً لمغادرته. حين يرى درونوفسكي الجثة في باب الكنيسة، يرفع يده عن يدهو متمملاً لنفسه بصلاة قصيرة (١)

درونوفسكي: بحق الله، دعنا نخرج من هنا.

ماشيك: انتظر أيها الحمار البغي! إلى أين تعتقد انك ذاهب؟ (يأتي درونوفسكي راكضاً إلى آخر الشارع الذي تحفّ به الاشجار من الجانبين والذي يتجه بعيداً عن الكنيسة. يخفي ماشيك وانجي بنادقهما الرشاشة في حقيبة قماشية يحملها درونوفسكي. يركض بعيداً بالحقيبة. تسقط قبعته ارضاً ولكنه يتركها مستقرة هناك. يلتقطها ماشيك بلا اكرتار ويسير بعيداً مع انجي).

(حقل محروث حديثاً. نحن ننظر من زاوية منخفضة إلى أعلى منحني قليل الانحدار تقطعه مئات التلال الصغيرة. حارث وجواده يظهران بصورتهمما الظلية التي تنعكس على الأفق حيث شمس المساء في خلفيتهما. قبيرة تغني في مكان قريب، ويسمع صوت الاجراس البعيدة (٢)

(جسدا الرجلين الميتين ألقيا على العشب. هنالك سيارة جيب أخرى تقف في الخلفية. يهبط منها رجلان: سزوكا

سنبقى نشاهد شعبنا يُقتل؟ هذه ليست المرة الأولى...

سزوكا وليست الأخيرة. هل انت خائف؟

صوت بعيد. حقاً! كل واحد منا يريد ان يبقى حياً.

[تقف مجموعة من العمال مصغية].

العامل: لقد فقدنا الكثير من ابناء شعبنا..

[ينظر سزوكا إلى العمال مفكراً].

العامل يتابع كلامه: ...خلال الاحتلال.

[رجل يشق طريقه بين مجموعة العمال].

العامل الثاني: لا تنسى ان سمولارسكي فقد ابنه الاثنين.

[سزوكا يسير بجبهه امام الصف الأول من العمال].

العامل الثالث: واحدٌ قتل في عام ١٩٣٩، و....

العامل الثاني: الثاني اطلق عليه الألمان النار في عام

١٩٤٢. ومات اليوم، هنا. ولماذا؟ من الذي قتله؟ بولنديون!

مجموعة من العمال المستمعين

العامل الثاني: فقط أخبرنا! إلى متى سيستمر هذا؟

[يسير سزوكا ذهاباً وإياباً مستنداً بقوة إلى عصاه].

سزوكا: سأكون شيوعياً سيئاً إذا ما حاولت ارضاءكم

وكأنكم اولاد صفار.

[ينظر العامل الثاني باهتمام نحو سزوكا].

سزوكا: انتهاء الحرب لا يعني انتهاء معاركنا

[نقطة مقرّبة من وجه سزوكا الصارم].

سزوكا: الصراع من اجل بولندا، الصراع من أجل أي نوع

البلدان ستكون، قد بدأ لتوه، وكل واحد منا معرض للقتل...

في أي يوم.

[يسمع العمال صامتين باهتمام شديد].

العامل الثاني: نحن نفهم ذلك... ولكن ماذا سنقول لزوجته؟

[نقطة مقرّبة لسزوكا وهو يقترب من سيارة الجيب الخاصة

به]

سزوكا بجديّة شديدة: لا تعتقدوا انني لست حزينا، لأنني

اعرف تماماً ان هذه الرصاصات كانت موجهة لي... والآن

استجمعوا انفسكم، وتابعوا عملكم... بينما انتم لازلتُم

احياء.

[يسمع صوت القبّرة تخفي مرة ثانية: تقرر الاجراس قرعاً

حافئاً في خلفية المشهد..

إنه المساء المبكر. نحن ننظر إلى قبة كنيسة ينساب منها

صوت اجراس فرحة: ثم نغظر إلى الاسفل، وإلى ساحة

السوق هناك، حيث وضع مكبر للصوت بشكل دائم. الساحة

ملئية بالقوات البولندية والسوفييتية، بينما تزدهم

الأرصعة بالمندبين الذين يراقبون ويستمعون إلى البيانات

المذاعة. صف من سلاح المدفعية يسير بضوضاء قرب

المكان. درونوفتسكي المتشكك لا يشارك الجماهير الحالة

النفسية المشرقة التي يعيشونها، يدفع طريقه بينهم وينظر

حواله متحمساً].

مكبر الصوت يذيع البلاغ الرسمي: انتم تستمعون إلى نشرة

اخبار خاصة. اليوم الثامن من شهر مايو، وقّع بين انقاض

برلين عاصمة المانيا، اتفاق استسلام غير مشروط من قبل

القيادة الالمانية العليا. وقّع اتفاق الاستسلام من جانب

القيادة الالمانية العليا، «كاتيل وفريدبورغ» و«وستميف».

ووقعه كذلك مارشال الاتحاد السوفييتي «زوكوف» عن

القيادة العليا للجيش الاحمر، ومارشال سلاح الطيران

«تهدير» عن القاندا الأعلى لخدمة قوات الحلفاء. وشهد

التوقيع قائد سلاح الطيران الاستراتيجي للولايات المتحدة

الامريكية جنرال «سباتز»، والقائد الاعلى للجيش الفرنسي

الجنرال «دولان دو تازيني»

[ماشيك وانجي يقفان بين الجموع. نشرة اخبار سينمائية

تعرض على شاشة سينما مؤقتة وضعت في الهواء الطلق.

الضوء المنعكس من الشاشة يظهر وجوه الرجال في ظلام

الليل المبكر. يحمل ماشيك حقيبة ظهر قديمة رماها على

كتفه. ينظر إلى ساعته.

ماشيك: ما الذي اخره.

انجي: ليس لدي أية فكرة. كان من المفروض ان يكون هنا

ماشيك. من اين يحصل على كل هذه المعلومات؟

انجي: من رئيسه.

ماشيك: رئيسه؟ من هو؟

انجي: المحافظ! هذا الابله هو سكرتيه.

ماشيك: هل هو قريب إلى هذا الحد! اكره هذه اللعبة ذات

الوجهين.

انجي: وأنا كذلك. ولكن من الممكن ان يكون مفيداً!

ماشيك: يُعتمد عليه؟

[يشق درونوفتسكي طريقه بين الجموع. على شاشة السينما

في الخلفية يُعرض فيلم عن اناس يمشون مشية عسكرية

ويحتفلون. انه الاول من مايو في وارسو.

ماشيك وانجي يقفان بين الجموع: شعاع آلة العرض في خلفية المشهد

انجي: هل هناك اي شيء؟

(ماشيك وانجي في الساحة الامامية: نحن ننظر باتجاه الشاشة، حيث يمكن ان نرى فيلماً عن الدبابات السوفييتية في شوارع برلين. ماشيك يراقب باهتمام بالغ).

ماشيك: انظروا! لا بأس بها هذه الدبابات.

ماشيك وانجي وشعاع آلة العرض خلفهما.

ماشيك: هاهو!

(يظهر درونوفتسكي وينضم إلى ماشيك وانجي. يلبس الآن بشكل مختلف، سترة حداد داكنة وربطة عنق، رغم انه احتفظ بجزمته العالية. يشد ماشيك قبعة درونوفتسكي بإحكام على رأسه).

درونوفتسكي: كيف حالكم ايها السادة؟

انجي: هل هناك اشكال ما؟

درونوفتسكي: كلا، اضطررت لان ابدل ملابس.

ماشيك: هل ستزوج؟

درونوفتسكي: اسوأ من ذلك. نتحفنا الرجل العجوز بوليمة الليلة

ماشيك: ناولني الحقيبة.

(يتناول درونوفتسكي الحقيبة القماشية التي وضعت فيها البنادق بعد اطلاق النار. في نفس الوقت ينظر بامعان إلى الشاشة).

درونوفتسكي: ليس جيداً جداً أليس كذلك؟ كثير من الضوء، شيء آخر يا انجي. كما كنت اقول، لا تعتمد علي في المستقبل في أمور كهذه.

انجي: حسناً. حسناً

درونوفتسكي: لا اعني... معلومات. انا لا اؤيد الفكرة طبعاً. ولكن من اجل الشيء الآخر...

انجي: لا تكن مملاً هكذا يا ماشيك؟

(من الواضح ان انجي يريد الانصراف. ماشيك الذي كان يشاهد الشاشة تصدر عنه ردة فعل وكذلك درونوفتسكي).

درونوفتسكي: إلى اين انت ذاهب؟

ماشيك: إلى وليمتك. لقد دعينا لتونا.

درونوفتسكي: توقف عن المزاح، رجاء...

انجي: لا تخف انا اعرف ما انا فاعل.

درونوفتسكي: لا تقدم على اية مخاطرة.

انجي: كفّ عن ازعاجي.

درونوفتسكي: إلى اللقاء.

(يتأخر ماشيك وانجي، يبقى درونوفتسكي وهو ينظر باتجاه الشاشة.

كتيبة مشاة تتقدم اسفل الشارع. يظهر درونوفتسكي يجتاز الشارع، يراقب الجنود وهم يذهبون بعيداً. يعبر خلفه صف من العمال يحملون كراسي مريحة فوق رؤوسهم. يقترب درونوفتسكي من فندق مونوبول الذي تنساب منه موسيقى الحان راقصة.

الأضواء تشع متألئة عبر الألواح الزجاجية للمدخل الرئيسي.

داخل قاعة الاستقبال في فندق مونوبول، والتي تستخدم ايضا كقاعة انتظار: يمر صف العمال الذين يحملون الكراسي عبر القاعة، يراقبهم البواب. يمر درونوفتسكي في اثرهم ويحييه البواب بانحناءة خفيفة عند الباب).

البواب: احتراماتي القواضة يا سيدي.

درونوفتسكي: مساء الخير.

(يدخل كوتوفيتش المطعم. سيد الطيف، طويل في متوسط العمر يلبس سترة خفيفة وقميصاً ابيض وربطة عنق. يحير درونوفتسكي بوضو ظاهر).

كوتوفيتش: من أرى؟ كيف حالك؟ ما الذي اتى بك إلى هنا؟

درونوفتسكي: الواجب يا سيد كوتوفيتش.

كوتوفيتش: أتفهم. أعرف. الوليمة. هل تبحث عن السيد سلومكا.

درونوفتسكي: هذا صحيح.

(يشير كوتوفيتش إلى الباب المؤدي إلى قاعة الاحتفالات يمر بين الرجلين نادل يحمل صينية. يمشي درونوفتسكي ببهاء نحو باب قاعة الاحتفالات ليراقب الخدم وهم يعدون المائدة.

يقف ماشيك وانجي في الممر يجفغان ايديهم بمنشفة. يدخل درونوفتسكي من احد الأبواب، ويمر بهما وهو في طريق ملاقة سلومكا دون اية اشارة توجي انه يعرفهما. ماشيك يصفر بنعومة. يتجاوز الرجلان الحمام بينما يخاطب درونوفتسكي سلومكا. الرجل الضخم القوي البناني ذو الملاصق القاسية).

درونوفتسكي: مساء الخير. كيف تسير الأمور.

سلومكا: مساء الخير. أمل ان يوافق المحافظ

درونوفتسكي: المحافظ متحمس بشكل خاص بشأن الليلة.

سلومكا: يمكنني ان افهم ذلك. إنها نهاية الحرب. لحظة لا تنسى

(يشير باتجاه باب الحمام. بيوت الخلاء. مناسبة تماماً.

يُفتح باب الحمام. تخرج منه جورجيلوزكا، خادمة عجوز ضعيفة).

سلومكا: كيف حالك ياسيدة جورجيلوزكا؟

جورجيلوزكا: حسناً، شكراً لله. كل شيء هادئ.

(درونوفتسكي وسلومكا يتعمدان، فتشيعهما المرأة العجوز بنظرة ربيبة.

في غرفة الاحتفالات يقف سلومكا ودرونوفتسكي في المقدمة ينظران إلى مائدة طويلة صُفّت عليها الأطباق. يجلس درونوفتسكي على رأس الطاولة مبدئياً إعجابه الواضح).

درونوفتسكي متظاهراً بعدم المبالاة: لا تبدو سيئة للوهلة الأولى.

سلومكا: اطمئن ياحضرة السكرتير، فلسوف تبدو افضل كثيراً عندما تأكلها.

(توقف ماشيك امام امرأة حائط كبيرة وهو يدفع شعره إلى الخلف فوق اذنيه).

ماشيك: انتظر!

(ينعكس في المرأة بار الفندق وقد وفقت خلفه فتاة شقراء جميلة تلفت انتباه ماشيك مباشرة. يلتحق به انجي).

ماشيك: انتظر. أليست جميلة؟ انظر؟

انجي: (يطلع بحدة في ارجاء المكان) اين؟

(يقرب ماشيك وانجي نحو البار من الخلف. ماشيك بلهفة، انجي بلا اهتمام).

انجي: لا تقرب منها.

ماشيك: تعال، لنأخذ كأساً.

(يجلس الاثنان على المقاعد بجانب البار. ماشيك يركز نظراته على الشقراء كريستينا، بينما هي تمشي نحو آلة

صنع القهوة وتفتح الصنبور).

ماشيك: مساء الخير. ماذا يمكننا ان نشرب؟

كريستينا: سورب (٣) فودكا؟ قديمة؟

انجي. رجاءً اثنان صغيران دون اضافات.

(تسود كريستينا حتى آخر البار نحو ماشيك وانجي،

تضع كأسين امامهما، ثم تتناول زجاجة من على نضد البار بالقرب من الزبون الوحيد الآخر والجالس امام البار، بينياشيك.

تنحني كريستينا فوق كأس ماشيك لتصب الفودكا، ولكن في اللحظة الأخيرة ويسرعة البرق يمسك هو بالكأس ويبعدا عن الزجاجة.

تدخل كريستينا اللبنة، وتنحني مرة ثانية فوق الكأس تحاول الوصول إليها بالزجاجة فيما تراقب ماشيك حتى لا يقوم بأي تحرك. يكرر مناوخته لخطف الكأس بعيداً.

الدورة الثانية يراقب انجي اللعبة عن كذب بينما يبعد ماشيك الكأس عن الزجاجة. في نفس الوقت، يأخذ بيده الأخرى كأساً ألمانية بالية لخلط المشروب ويستبدله بالكأس الأخرى. يشير إليها بأصابعه مبيناً كمية المشروب التي يريدونها أن تصبها في كأسه. تسكب كريستينا الفودكا في الكأس وهي تبتسم ابتسامة من يكاد يفهم الموضوع.

يخفف انجي قليلاً من بروته بما يكفي ليتبادل ابتسامة مع ماشيك. تسكب كريستينا فودكا في كأس انجي وتمشي بعيداً

يقف انجي وماشيك في الفسحة الأمامية مع بينياشيك في الخلف، والذي تظهر عليه آثار الشراب. تقترب منه كريستينا حاملة زجاجة، تملأ الكأس وتأخذ في الابتعاد، ولكن بينياشيك يدعوها للرجوع).

بينياشيك: أنسة كريستينا...

كريستينا: نعم سيدي؟

ماشيك. كريستينا، اسم جميل

انجي: توقف عن التصرف كالأبله.

ماشيك: انا لا انتصرف كأبله.

(تعود كريستينا ويأخذ انجي رزمة من الأوراق المالية.

ماشيك لا يزال ينظر إليها مبتسماً، ولكنها تظهر عدم المبالاة).

انجي: اشرب ودعنا نذهب! يلتفت نحو كريستينا. إناءان كبيران بلا اضافات....

يترجل عن كرسيه ويضع رزمة صغيرة من الاوراق النقدية على نضد البار. مع ذلك لا يبدو ماشيك راعياً في المغادرة.

ماشيك: لطيف، أعني البار وليس انت.

(تذهب كريستينا إلى صنوبر البيرة وتبدأ في ملء كأس يظهر ماشيك ويقفل الصنبور. تفتحه كريستينا ثانية وتبدأ اللعبة)

ماشيك: إلى متى تفتح البار ابوابه؟

كريستينا: نحن نغلق ابوابنا في الثالثة.

(زهرة صغيرة ملأى بالبنفسج موضوعة على النضد بالقرب من صنوبر البيرة. يلتقطها ماشيك)

ماشيك: هل تحبين البنفسج؟

كريستينا: (بسخرية بشدية) كثيراً جداً!

(يستنشق ماشيك البنفسج متظاهراً بنفس اسلوبها).

ماشيك: أنا أيضاً!

انجي عن بعد: ماشيك!

(يوشي ماشيك بتعبيراته ان عليه ان يجر نفسه بعيداً فيضع البنفسج على سطح النضد ويتصرف أخيراً. تحملق كريستينا فيه من وراء بشعلة من الاهتمام)

(تقف فتاتان في الممر ترتبان شعريهما. يأتي انجي من خلفهما يفاجئه ماشيك فيما هو يستدير محملاً بهما).

ماشيك: هل رأيت ذلك؟

انجي: ماذا؟

ماشيك. هاتان الاثنتان. انهما كفتيات وارسو تقريباً. هل علينا ان نغادر؟

انجي: إبقِ إذا كنت ترغب في ذلك.

ماشيك. سهل عليك ان تقول «إبقِ»

انجي: لا أحد ينتظر على ما اعتقد.

ماشيك. هذا هو الأمر بالضبط. لماذا ابقى إذا لم يكن احد ينتظرني؟

انجي: لا أدري ما تقول.

(يضحك ماشيك فجأة).

ماشيك. ولا أنا أدري ايضاً.

(يسيران بعيداً).

(يدخل انجي إلى غرفة الهاتف تحت سلالام قاعة المدخل المؤدية إلى الفندق. يبقى ماشيك في الخارج. يبدأ انجي في ادارة قرص الهاتف ليطلب رقمًا ما).

(تتملأ الشاشة بورتريها كبيرا لرجل يمتطي حصاناً أبيض: انه يلبس بدلة لواء. يسمع جرس هاتف في

مكان ما في الخلفية).

(عبر باب مفتوح نرى السيدة شتانييفتش تجلس وهي تحمل بطاقات ملء يدها. باقي المجموعة تختفي عن الانظار (خادمة عجوز تنظف سيفاً عازياً وفي خلفية المشهد نرى بورتريها خاصا باللواء الفارس.

الخادمة: ربما يكون هذا هو السيد....).

(تتابع الخادمة تنظيف السيف بينما تنهض السيدة شتانييفتش لترد على الهاتف).

(وفي طريقها إلى الهاتف تأخذ السيف من الخادمة دون تفكير وتضعه مع سيف آخر تحت صورة للسيدة المقدسة من شسترشوا).

تتكلم السيدة شتانييفتش في الهاتف: مرحباً! السيدة شتانييفتش تتكلم: سوف اوصلك بهم. سامحني.

(تخرج السيدة شتانييفتش الهاتف من الفيش، تلتقط وتحمله بعيداً إلى القاعة).

السيدة شتانييفتش تنادي: أيها اللواء هاتف لك.

(يُفتح الباب. وظهر امامه رجل اصلع يدعى فاجا يتناور السماء. تتراجع السيدة شتانييفتش بلياقة).

يأخذ فاجا السماء: مرحباً؟ مرحباً؟

(يتكلم انجي في سماعة التلفون الموجودة في غرفة الهاتف يظهر ماشيك في قاعة المدخل مسترخياً على مكتب الاستقبال).

انجي: انجي يتكلم. فقط لأخبرك بأن الموضوع قد تم بنجاح.

(سزوكا وبودجورسكي يدخلان القاعة من الجاب الرئيسي)

(يتوقف بودجورسكي عند مكتب الاستقبال ويتكلم مع البواب الجالس وراء المكتب)

يتابع انجي: كل شيء على مايرام. ليس هنالك اية تعقيدات بودجورسكي: مساء الخير. هل لديك غرفة للرفيق سزوكا محجوزة له من قبل قاعة المدينة؟

(ماشيك انزله الاسم، يرفع رأسه بسرعة، ويحدّق بالقادمين الجدد ويسير نحو غرفة الهاتف، تاركاً جريدته خلفه).

البواب: حتماً. كل شيء على مايرام لقد حُجز رقم ثمانية عشر في الطابق الأول.

(مازال انجي يتكلم في الهاتف. يظهر ماشيك خارج غرفة

الهاتف وهو يقوم بإشارات يائسة لأنجي).

انجي متهيجاً نعم نعم نعم انتظر لحظة.

(يقف فاجا عند الهاتف والبرترية خلفه)

فاجا متحفظاً: مرحباً... مرحباً! ... ماذا جرى لك؟ هل كان عليك ان تغادر المكان؟ دقيقة واحدة؟ انا لا أفهم. انت مثلت؟ نعم.. نعم الأمر واضح الآن. لا تستطيع ان تفعل شيئاً حسناً، تعال إلى هنا. حالاً.

(انجي وماشيك كلاهما الآن في غرفة الهاتف. يفتح ماشيك الباب ويخرج. يتباطأ خلفه انجي برهة من الزمن، ويلعب بسماعة الهاتف بعصبية. يملأ سزوكا ورقة البيانات عند مكتب الاستقبال. وعندما ينتهي يناولها إلى البواب. يظهر ماشيك مباشرة بجوار سزوكا).

البواب: شكراً

سزوكا: هل معك سجانر؟

البواب: نعم سيدي، أميركي ام هنغارية؟

سزوكا: لنأخذ الأمريكية.

(امر انجي خلف سزوكا وينظر بسرعة باتجاه ماشيك، الذي بدأ في قراءة ورقته مرة ثانية وهو يتكئ على مكتب الاستقبال).

انجي: انتظري في البار. لن أتأخر.

ماشيك: حسناً. لقد انتظرت فيما مضى أموراً أكبر بكثير.

(في هذه الأثناء وبعد ان حصل سزوكا على سجانره اخذ يتكلم مع البواب).

سزوكا: هل تعرف عائلة ستانيفيتش؟

البواب: أعرفها يا سيدي.

سزوكا: هل هم يعيشون في نفس المكان الذي كانوا يثقلونه قبل الحرب؟

البواب: نعم سيدي. نفس المكان. مباشرة بعد الزاوية. ويشير باتجاه الشباك.

سزوكا: شكراً

البواب: هل اصلك بهم؟ انهم على الهاتف ١٢ - ١٤.

(يمرّق سزوكا عليه للسجانر الجديدة ليفتحها ويأخذ واحدة منها. يشعل ماشيك عود ثقاب ويعطيه لسزوكا ليوحي له بأنه يريد سيجارة لنفسه. يُخرج الأخير سيجارته وينظر مسرور نحو الرجل الشاب. يعطي البواب سزوكا قطعة من ألورق عليها نمرة (الهاتف).

سزوكا: شكراً.

(يأخذ مقاييع غرفته وعصاه وحقيبة أوراقه ويستدير نحو بودجور تسكي).

سزوكا: قل لي ثانية ماهو موعد الوليمة؟ العاشرة؟

بودجور تسكي: هذا صحيح. هنالك سيارة تحت امرتك.

(يخرج بودجور تسكي، يمشي سزوكا الذي يعرج قليلاً نحو الدرج. يحمق ماشيك به قبل عودته إلى مكتب الاستقبال. ينحني ماشيك فوق المكتب وهو ينظف اسنانه بعود ثقاب).

البواب: هل استطيع مساعدتك؟

ماشيك: علبه سجانر من فضلك.

البواب: امريكي ام هنغاري؟

ماشيك: هنغاري. فهي أقوى.

(يأخذ ماشيك خمسين رزمة ورق بنكنوت ويضعها على المصعدة.

يجدو ماشيك في مقدمة المشهد والبواب يقف خلف المصعدة).

ماشيك: لا بأس. احتفظ بالباقي. هل تريد ان تدخن؟

(ينحني ماشيك فوق المصعدة، وهو يحمل علبه سجانر).

البواب وقد لمع وجهه: قوية جداً. في مثل سني، كما تعلم، السعال...

ماشيك: اي سن؟ كم عمرك؟

البواب: ستون. ستون وزيادة.

ماشيك: لا اعطيك خمسين عاماً.

البواب: هل انت لوجدك؟

ماشيك: في الوقت الراهن.

البواب: شقراء؟

ماشيك: تقريباً.

البواب: صدقني تصعب الأمور جداً عندما تكون زوجين.

ماشيك: لا يهيم. فرد لوجدته ينفع. كلما اقتربنا اكثر، كان الأمر افضل.

البواب: انت من وارسو أليس كذلك؟

ماشيك: واي مكان غير ذلك؟

(ينحني البواب فوق المصعدة مبتسماً. ماشيك في المقدمة يدير ظهره لنا).

البواب: انا من وارسو. كنت اعمل في السافوي. كما تعلم.

ماشيك: شارع نوغي شفيات؟

البواب: لمدة خمسة وعشرين عاماً إلا شهرين. امتداد طويل
أليس كذلك؟

ماشيك: هل كنت أثناء الانتفاضة؟

البواب: طبعاً. في المركز حتى اليوم الأخير. وانت؟

(ماشيك يقف الآن مواجهاً الكاميرا).

ماشيك: هنا وهناك. أولاً في البلدة القديمة ثم بعد ذلك في
المركز.

البواب: نعم... هنا تصبح انساناً مختلفاً

(يواجه البواب الكاميرا. احساسه المرهف قد حملة بعيداً).

البواب متابعاً: من يفقد وارسو كمن يفقد ذراعاً. بل ربما
أسوأ من ذلك.

ماشيك: هذا صحيح. انما أستطعت ان ترى شجر الكستناء
يزهر في حديقة بوازدوفيسكى.

البواب: مزهرة، هل هي كذلك؟

(يقوم البواب بحركة مؤداها «لبحصل ما يحصل».)

البواب: كنت انوي ان اعطيك غرفة في الطابق الثالث،
ولكنها ليست مريحة.... بقى!

(يودر البواب محاولاً الوصول إلى عين من عيون خزانة
المفاتيح المختلفة. يأخذ مفتاحاً ويسلمه إلى ماشيك
مصافحاً إياه في نفس الوقت).

يتابع البواب: خذ الرقم ١٧، في الطابق الأول. انت تستحقه.

هاك المفتاح.
ماشيك: شكراً.

البواب: علينا ان نبقي معاً. هل لديك اية أمثلة؟

(يشير ماشيك إلى شنتلته القماشية).

ماشيك: هذا كل ما معي.

(يقف ماشيك الآن مواجهاً الكاميرا. يخرج بطاقة هوية
المانية).

البواب: هذا ليس بالكثير.

ماشيك: يكفي هذا. لقد كان حظي اقل من هذا بكثير.

(يتناول البواب شهادة الميلاد الخاصة به فيضع البواب
نظارته وينظر إليها).

البواب: ماشيك شليميكي؟

ماشيك هذا صحيح.

البواب: مولود في وارسو، ١٩٢١. العمل..... عامل؟

ماشيك: هذه من اجل الألمان. أنا طالب. شكراً. يأخذ ماشيك

المفتاح ويضع الشنتلة القماشية فوق كتفه ويسير نحو
السلم..

(سزوكا في غرفته في الفندق يرتشف الشاي. يقترب من احد
الهواتف متردداً. انها غرفة كبيرة مزدوجة مفروشة بد
تبقى من وسائل الراحة البرجوازية الريفية. يأخذ سزوك
قطعة الورق التي اعطاه إياها البواب، يجعلها بقرف ويبر
في رشف كوب الشاي مرة ثانية).

يدخل ماشيك إلى غرفته المجاورة الصغيرة المظلمة يقف
امام الباب المغقل في الجزء الذي يفصله عن غرفة سزوك
ويصغي لمدة ثانية من الزمن. ثم يسير باتجاه النافذة.
نحن خارج الفندق، يأتي ماشيك نحو نافذته ويفتحها
يخلع ستره القنقال والكنزة الصوفية، يفتح زرار ياتنه
وينظر حوله.

عبر النافذة، مقابل ماشيك تماماً في الساحة، نستطيع ان
نرى فتاة تبكي. يدخل سلومكا إلى الغرفة).

سلومكا: على ماذا تنتحب؟ هل كانوا يقولون شيئاً في
المطبخ؟ انت غبية؟ إنهم جميعاً يغارون منك!

(ينظر ماشيك خارج غرفته الممتعة، انه الآن بدون قميص
ينحنى إلى الامام بينما يرتفع صوت بكاء الفتاة).

(ستيفكا، الفتاة الريفية، تجلس على السرير تنتحب غير
قادرة على ضبط نفسها بينما يقف سلومكا مخمياً عليها
تهز ستيفكا رأسها مستنكرة ارتياح سلومكا).

سلومكا: ماذا بعد ذلك؟

ستيفكا تبكي: لقد قتل ستاشيك! اطلق عليه ابناءه الحرا
الرصاص.

سلومكا: من ستاشيك؟ من الذي اطلق عليه الرصاص؟

(تستدير ستيفكا نحو السرير ثم تنزلق على ركبتيها).

ستيفكا: ستاشيك جوليكا! يا إلهي، أقتل ابناءه الحرام!

سلومكا: اجلسي.

(تدعن للأمر وتجلس على السرير).

سلومكا: لماذا يقتلونه؟

ستيفكا: كيف اعرف انا؟

(يسكب سلومكا فويكا في كأس).

سلومكا: ربما لا يكون هذا حقيقياً.

ستيفكا: انا اعرف انه حقيقي! ييزيوريك جاء الآن من
لحظات.....

سلومكا: الشرطي؟ اظن انه جاء طلباً للقدوكا. انا واثق انه مزج الأمور ببعضها البعض.

ستيفكا: قال ان عاملين من معمل الاسمنت قد أطلق عليهما النار بعد ظهر هذا اليوم. اندركت ان شيئاً ما قد حدث. سألت، من الذي أطلق عليهما الرصاص. وقال سمولارسكي وستاشيك جوليك. يا الهي تخيلت انني سأموت: شعرت بذلك في اعماقي. يبدو انهما كانا يلاحقان شخصاً آخر وقتلا هؤلاء خطأ.

(نمسك رأسها بين يديها وتبدأ في التأرجح والعيول مرة ثانية).

سلومكا اشربي لا يمكن فعل شيء تجاه امر حدث. توقفني عن البكاء. سوف اعطيك زوجاً من الجوارب.

(تبتلع ستيفكا القدوكا دفعة واحدة. ويدفعها سلومكا مباشرة إلى أسفل على السرير ويبدأ في خلع تنورتها. تقاوم قليلاً ولكن دون اقتناع).

ستيفكا: انت وقحة! لا تكوني مستعجلة هكذا.

سلومكا: ولم لا؟

ستيفكا: لأن! تعالي. لنرى الجوارب.

(يقلق ماشيك النوافذ ويفلق الستائر إلى أسفل).

داخل الغرفة: ينتهي من اقفال الستارة إلى أسفل ثم يدور ويسير نحو مركز الغرفة وقميصه النظيف الابيض مازال غير مزرر.

(يجلس ماشيك ويخرج مسدساً ويشد المخزن الذي يبدو فرغاً. يأخذ كمشة من الفرطوش من احد جيوبه ويملا المخزن. سموت خطرات تسير ذهاباً وإياباً تسمع عبر الحائط من غرفة سيزوكا. سزوكا يسير ذهاباً وإياباً في غرفته يهرج قليلاً ويرتكز بقوة على عصاه.

منظر شارع من شباك مفتوح. تتحرك الدبابات على طول الشارع يلحق بها بعض الجنود المشاة. اللظام كثيف بحيث لا نرى إلا قليلاً ولكن فرق الجنود تغني اغنية روسية. يظهر فاجا ويقفل النافذة).

إنجي عن بعد: لقد مات الاربء بلا أي مبرر.

(يسير بعيداً عن النافذة: يظهر إنجي الآن للعيان في الفسحة الامامية).

فاجا يراقبه: لقد أنهى ضميره؟

إنجي هل تعتقد ايها اللواء ان هذا خطأ؟

فاجا: هل تعرف من قتل؟

إنجي: عمال من مصنع الاسمنت. كما اظن (يتحرك فاجا إلى الامام باتجاه إنجي).

فاجا: الموقف واضح. لقد ارتكب خطأ ما ويجب اعادة تصويبه.

إنجي مقربداً: ايها اللواء، كنت انوي ان أسأل...

فاجا: نعم؟

إنجي: سؤالي قد يفاجئك، ولكن دعني أسألك صراحة، هل عليك ان تقتل سزوكا؟

فاجا: ايها اللواء انت جندي ذو خبرة عالية جداً ولا يمكن ان تجهل ما لي من حقوق في ان اتجاهل سؤالك كوني اعلى منك رتبة.

(يبدأ فاجا بقطع الغرفة ذهاباً وإياباً).

إنجي: اعتقد...

فاجا: لا اريد ان اعرف ما يجول في خاطرك. انا بانتظار اجابة ما.

إنجي: نعم.

فاجا: انا سعيد كوننا نحمل نفس الرأي. مع ذلك، سوف اعطيك جوابك.

(يسير فاجا بعيداً عن مرمى النظر.

يتابع فاجا كلامه من بعد: افهم شكوكك. لو لم يكن لديك شكوك لتعجبت للأمر الوضع معقد وصعب. ولكن الحرب علمتنا ان كافة الأمور الصعبة يجب مواجهتها في وجهة نظر بسيطة واحدة. لا مهادنة. إنه هذا أو ذاك

يعود فيظهر على جانب إنجي الآخر).

فاجا: متى انضممت إلى المقاومة؟

إنجي: في عام ١٩٤٠.

(يتوقف فاجا عن الخطو برهة من الزمن ثم يأخذ خطوتين نحو إنجي).

فاجا: وما الذي كنت تحارب من اجله؟ من اجل بولندا حرة أليس كذلك؟ ولكن هل تخيلتها هكذا؟ عليك ان تدرك يا حضرة اللواء ان في بولندا كما هي الآن الفرصة الوحيدة لك وللآلاف من امثالك هو متابعة القتال. إلى اين تستطيع ان تصل بمثل السجل الذي لديك؟ في هذه البلد كل شيء مقلد امامك. ما عدا السجن.

إنجي: أعرف ذلك.

فاجا. والآن بالنسبة لهذا السيد الذي أثبت انه مؤثر للشعب (سزوكا يخطو ذهاباً وإياباً في غرفته في الفندق. نعود من جديد إلى فاجا وأنجي: يخطو الأخير مرة ثانية بهبطاً) فاجا: من هو سزوكا؟ حسناً، انه مهندس مدني خريج وشيوعي. منظم ممتاز. رجل يعرف إلى أين يذهب. لقد عاد لقره من روسيا بعد أن بقي بضع سنوات بعيداً. اخذ يعمل مع اللجنة الإقليمية. وانت على دراية ايها اللواء بما للمسكرتير الأول من نفوذ. إن الإطاحة الذكية بمثل هذا الرجل يجب أن يكون لها تأثير لا بأس به. ستكون دعاية مؤثرة جداً لنا. على أي حال فإن الأوضاع في قطاعنا قد تدهورت بشكل جدي.

(ينظر أنجي إلى فاجا متسانلاً. يمكن أن يُسمع صوت الدبابات مرة ثانية أتياً من الشارع في الخارج).

فاجا: وصلني تقرير حالياً بأن فرقة الكابتن وولف (٤) قد حوصرت من قهل الجيش وبوليس الأمن ليلة أمس. كانت الخسائر فادحة لم يتمكن من الفرار سوى القليل مما لا يزيد عن ملة قبضة يد.

أنجي: هذه اخبار سيئة. من خلال معرفتي بولوف فهو سيجد طريقه للخلاص.

(يقرب أنجي من فاجا).

فاجا: اخاف ان يكون الكابتن قد قتل (لوحة جانبية عليها قطع من الصيني موضوعة بشكل زخرفي).

تدخل السيدة ستانيفيتش تلتقط احدى القطع ثم تستدير وتخطو نحو كوتوفيتش و بوتشياتيكي الجالس على الطاولة).

بوتشياتيكي: اقول يا سيدتي انه من السهل على من هم في موقعك الاسترخاء. باستطاعتك نسيان كل ذلك....

(تتقبل السيدة ستانيفيتش المجاملة بابتسامة. يشير بوتشياتيكي باتجاه النافذة).

السيدة ستانيفيتش: انا سعيدة يا عزيزي الكونت. ولكن تذكر اننا هنا لا نخاطب زوجات الكولونلات بلقب ازواجهم. (٥)

بوتشياتيكي. حسناً فهذا ليس وقتاً لإستخدام الألقاب.

(يمر كوتوفيتش بنظره على قطعة الصيني من باب المراقبة ليوتشياتيكي)

كوتوفيتش: خذ...

يخاطب يوتشياتيكي السيدة ستانيفيتش. اشكر. كبر. تسير امور عملنا؟

السيدة ستانيفيتش: كل شيء يسير بسهولة.

(تجلس السيدة يوتشياتيكي أيضاً على المائدة وتندس ضمن القلطة).

السيدة بوتشياتيكي: هل انت متأكد يا عزيزي؟

كوتوفيتش: في هذه الايام لا شيء مؤكد.

السيدة ستانيفيتش: يا لك من متشائم! لا تقلق! اصدقار لن يتخلو عناً

يوتشياتيكي: حسناً ان مصيرنا متروك بين يديك الرائعير السيدة ستانيفيتش: بالاحرى بين يدي زوجي. انا متأكد انه لن يألو جهداً لإخراجنا من هنا.

(تتحرك الكامرا ذهاباً وإياباً نحو بورترية ستانيفيتش)

كوتوفيتش: حسناً، الوقت تأخر لنشرب في صحة الكولونير في المونوبول.

(تدخل الخادمة العجوز).

الخادمة: السيد سزوكا يريد ان يراك ياسيديتي.

السيدة ستانيفيتش مذهولة: من؟ ماذا قال؟

الخادمة: السيد سزوكا.

(تخرج الخادمة، تقف السيدة ستانيفيتش على قدميه محاولة اخفاء اضطرابها)

السيدة ستانيفيتش: سامحني. ولكنني مضطرة لترك دقيقة من الزمن. على متابعة عمل ممل بعض الشيء.

السيدة بوتشياتيكي: ايتها العزيزة المسكينة، ان العمل دانه مثير للملل.

بوتشياتيكي: أصبح من المستحيل العيش بدون.

السيدة: ستانيفيتش: بالضبط.

(يقف سزوكا في العمر منتظراً خارج باب الشقة. يربأ اكمام معطفه وينظر إلى ساعة معصمه ضجراً.

تسير السيدة ستانيفيتش داخل الشقة متجهة عبر القنا نحو الباب. تغيرت حالتها النفسية تماماً وأصبحت باردا وقاسية.

عندما وصلت السيدة ستانيفيتش إلى الباب اغلقت بابه خزانة قديمة في القاعة كان يترجمح ويرسل صريراً.

ثم استدارت نحو امرأة على الجانب المقابل وضعت يده

خصلات من الشعر في مكانها.

تفتح الباب فيخطو سزوكا نحو القاعة. تستدير السيدة ستانيفتش مبتعدة عنه منزعة ولكنها تعود وتدور باتجاهه عندما يرى سزوكا تعابير وجهها يبدو عليه مظهر القلق. يُفتح باب الخزانة المتأرجح ثانية ويرسل صوت صرير عال.

سزوكا: كيف حالك يا كاترين؟

(تقل السيدة ستانيفتش باب الخزانة مرة ثانية وهي لا تزال تتملق في سزوكا).

السيدة ستانيفتش: نعم ماذا في الأمر؟

(تسلط الكاميرا على سزوكا الذي تبدو عليه مظاهر الجدية).

سزوكا: تعلمين انني عدت من الخارج منذ شهر.

(تسلط الكاميرا على السيدة ستانيفتش التي يبدو عليها عدم الاسترخاء)

السيدة ستانيفتش: اعرف ذلك فقط وصلقتني رسالتك.

سزوكا: كتبت ثلاثاً.

السيدة ستانيفتش: لم يكن لدي من جديد لأخبرك به ومازلت لا أملك أي شيء جديد حتى الآن.

(خلال هذا التبادل يتابع ضيوف السيدة ستانيفتش الكلام بعيداً، المفترض انهم خارج نطاق سمع سزوكا).

يونشياتيكي: سوف تضرب القوى الغربية بسرعة كلمة البرق وسوف ترى. خلال سنة على الأكثر فلسوف نستطيع يا ريز أن نعيد كرم الضيافة إلى كاترين والكونغول في شغاليوبجا التي تخسنا... لم يكن عندي ادنى فكرة أن اسمه هو مروشيك. سوف يأتي صاحبنا مروشيك وهو محمّل بالأطايب ويقول، صباح الخير، ايها الكونت. «أي كونت؟» أجيبه. «هل أنت مجنون؟ ألا تدرك أن لدينا ديمقراطية الآن؟ يأخذ معظم الضيوف بالضحك.

كوتوفيتش: وماذا قال لك؟

يونشياتيكي: من، مروشيك؟ لن تصدق ما قاله ولكنه قال «لكنني لا احب الديمقراطية ايها الكونت» الا تظني انه رابع. مزيد من الضحك.

(تركز الكاميرا على سزوكا بعد ان تجمدت مظاهر الاخلاص التي كانت بادية عليه بسبب تصرفات السيدة ستانيفتش).

سزوكا يحزن: اسمعي يا كاترين عند نهاية سنة ١٩٤١

وصلتني اخبار من الاصدقاء عن موت ماريا وعن بقاء ماريك معك.

السيدة ستانيفتش هل تعتقد انه كان على ان ارسله إلى ميتم آنذاك؟

سزوكا: آنذاك كتبت لك طائهاً منك ألا تفعلني..

(تسلط الكاميرا على السيدة ستانيفتش ذات الوجه القاسي.

بينما سزوكا يدير ظهره لنا).

سزوكا: ... ان تربى ابني.

(الكاميرا مسلطة على سزوكا).

سزوكا: اعطيتك اسماء اشخاص، هم اصدقائي، بمقدورهم الاهتمام بماريك لحين عودتي. هل وصلتك تلك الرسالة؟

السيدة ستانيفتش: كلا، لم تصلن. ولكن وحتى لو وصلتي فأستطيع ان اقول لك ان ماريك كان سيبقى معنا. يبدو انك نسيت ان ماريا كانت شقيقتي على اي حال.

(باب الخزانة يتمرجح مفتوحاً مرة ثانية محدثاً صوتاً عالياً. فتدفعه السيدة ستانيفتش بعصبية مرة ثانية).

سزوكا: اين هو الآن؟

السيدة ستانيفتش: لا ادري. فهو لم يعد إلى هنا منذ اكتوبر مباشرة بعد الانتفاضة.

سزوكا: ومنذ ذلك الحين لم تصلك اخبار عنه؟

السيدة ستانيفتش: كلا.

سزوكا: وهل هذا هو كل ما لديك لتقوليه عن ابني؟ اسمعي يا كاترين، هو لم يتجاوز السابعة عشرة من العمر.

السيدة ستانيفتش: اعرف ذلك «في هذه الايام ابناء السابعة عشرة هم رجال ناضجون».

سزوكا: من هو الآن؟ اي نوع من الرجال صنعت انت منه؟ السيدة ستانيفتش: انسان بولوني صالح أؤكد لك.

سزوكا: بوطنيتك انت استطعت ان اتخيل ذلك، استطعت بسهولة معرفة اي نوع من الرجال استطعت ان تنشئ ابني.

(الكاميرا مسلطة على سزوكا)

سزوكا: ولكنه لم يتجاوز السابعة عشرة. اذا كان حياً، استطعت ان اقول لك انه عاجلاً ام آجلاً سوف يصبح ابناً لي انا.

(يفتح سزوكا الباب وراءه ويخرج. تستدير السيدة ستانيفتش وهي تفكر يُفتح باب في القاعة ويظهر فاجا).

فاجا: من الذي كان هنا؟

السيدة ستايفيتش. لا شيء لا شيء مهم
(يومئذ فاجأ نحو انجي الموجود في الغرفة خلفه يخرج
انجي وهويرفع ياقة معطفه إلى أعلى).
فاجأ: انتظر لحظة، هذه الشقة ليست آمنة جداً. يشد انجي
معطفه حوله.

(يمتلئ بار فندق مونوبول بالزبائن. مازال بينياشيك على
المنضدة وكذلك ماشيك الذي يخاطب كريستينا المنهمكة
جداً في عملها. انها تتحرك حول المكان تاركة ايباه لتخدم
الزبائن الآخرين ثم تعود إليه. الموسيقى الراقصة تنبعث
من الغرفة الملاصقة. ينظر ماشيك إلى ساعته).

كريستينا: هل انت مستعجل؟

ماشيك: لماذا، كلا. انا انتظر شخصاً ما.

كريستينا: فتاة؟

ماشيك: مستاءة؟

كريستينا عن بعد: من؟

ماشيك: انت.

(تظهر مرة ثانية وتقترب باتجاه ماشيك)

كريستينا: انا؟ ما الذي يهمني من مواعيدك.

ماشيك: لا شيء بالمرّة.

كريستينا: أمل ان لا أفعل ذلك حتماً.

(تتحرك ثانية بعيداً عنه تتبعها الكاميرا، تترك ماشيك)

ماشيك: ماذا لو قلت لك انني لا أصدق ذلك؟

كريستينا: افعل ما يريحك.

ماشيك: في تلك الحالة لن افعل. متى تنتهي من العمل؟

كريستينا: عند موعد الاقفال

ماشيك: حقاً؟ ولا أحد يساعدك كل هذا الوقت؟

(تمر من امام ماشيك وهي تسير حتى النهاية الاخرى
للنضد).

كريستينا: في هذه الأيام تأتي في العاشرة صديقة
لتساعدني.

ماشيك: عن بعد: اتريين؟

(تختلط مع المحادثة اللاحقة اصوات مختلفة بعيدة عن
الشاشة).

الاصوات: القهوة رائعة. اعتقد انك لا تعرف ان صهري كان
ضابطاً نظامياً قبل الحرب؛ ولكن هذا شيء مثير للاهتمام.

اذكر انه كان رجل اليسار. الست على صواب يا عزيزتي؟

أملت منك ان تسانني. اما بالنسبة لي، فلطالما اظهرت
احترامي الشديد لذوي الشخصيات القوية، الذي يملكون
فكراً، سواء كنا على خلاف ام وفاق. اعتقد ان هذا المورد
هو الموقف السليم الذي يجب ان ينتهجه الانسان المتحضر
أمل ان توافقني. الا توافقني؟

ما رأيك بالنازيين؟ هل تحترمهم هم أيضاً؟ - أنا أسد
ولكنني لست متأكداً ما تعنيه. - حسناً، بعضهم يمتلك
شخصية قوية. وكذلك لديهم افكار قوية. - يا اصدقائي
الاعزاء ترأفوا بنا. هل من الضروري أن نتكلم عن النازيين؟
وماذا عن اليهود؟ لا أريد ان اسمع حول ذلك الموضوع به
اليوم؛ لماذا عليكم انتم ايها الرجال الكلام اما عن الحرب
او عن النساء؟ هذا شيء مثير جداً للملل. - أنا أسف سامعني
- مزيداً من القهوة؟ - رجاء...

(تعود كريستينا مصاحبة ماشيك مرة ثانية).

كريستينا: كلا، لا أستطيع ان ارى ذلك. عندما يكون المكار
مزدحماً نستطيع بالكاد نحن الاثنين تغطية العمل. هاهم
الفناء التي تواعدت معها!

(يستدير ماشيك ليرى)

ماشيك: هذا صحيح لقد تذكرته.

كريستينا: حتماً، فهو جميل الملامح.

(يسير انجي نحوهم عبر الغرفة المزدحمة).

(يذهب ماشيك لملاقاته).

(يقف انجي بينما يتجه ماشيك نحوه).

انجي: لنذهب إلى الغرفة المجاورة. انها هادئة هناك.

ماشيك: ما بالك؟ هذه اهدأ بقعة على وجه البسيطة. لا تترك
متملماً!

(مائدة فارغة في زاوية البار؛ يدخل ماشيك وانجي
ويتجهان نحوها).

ماشيك: الا يعجبك هذا المكان؟ اعتقد انه عظيم.

(يجلسان: يأخذ ماشيك مكاناً مواجهاً لمنضدة كريستينا)

(طوال المشهد يتوزع اهتمامه ما بين انجي، ومراقبة
كريستينا).

ماشيك: ليس سيئاً، أليس كذلك؟

(لقطة سريعة لكريستينا).

انجي: كان من الممكن أن يكون أسوأ من ذلك؟ هل انت ذاهب
إلى مكان بعيد؟

ماشيك: إلى أين؟

انجي: اعتقدت انك ذاهب إلى وارسو

ماشيك: ماذا جرى؟ هل اتصل فلوريان لإلغائها؟

انجي: على عكس ذلك.

ماشيك: إذن ماذا تعتبرني؟ هل هربت مرة واحدة من العمل؟

خمن من الذي يقيم في فندق مونوبول الشهير، في رقم ١٧،

أي الغرفة المجاورة لغرفة الشخص الذي تعرف؟

يبتسم انجي ويصغع ماشيك صغعة خفيفة على ظهره:

حسناً لقد أصبحت على ما يرام يا ماشيك.

(لقطة سريعة لكريستينا وهي تخدم الزبائن على البار.

يضع ماشيك أصبعه على أنفه ويبسطه قليلاً وينظر إلى

انجي الذي يجول بنظره المزاحية فيمن حوله...

يأتي كوتوفيتش إلى الغرفة، ويقف ثم ينحني على البار

فيحجب كريستينا عن المشهد.

يتحول ماشيك من حالة المرح إلى حالة الانزعاج.)

ماشيك: يا يسوع من هو هذا الأبله؟

انجي: أي واحد منهم؟

(كوتوفيتش الذي يرى حتى الآن من الخلف، يستدير وينظر

إلى ماشيك وكأنما التعليق وصل إلى أذنيه.)

ماشيك: ذلك الإنسان ذو الظهر الغبي.

انجي: والوجه أيضاً.

(يقابل كوتوفيتش كريستينا خلف المنضدة.)

صوت من بعيد: شكراً جزيلاً.

كوتوفيتش: مساء الخير أيتها الأنسة كريستينا.

كريستينا: مساء الخير الشراب المعتاد؟ فودكا وفيرمونت؟

يرفع كوتوفيتش أصبعه بمجون: اليوم كونيكا كنوع من

التغيير.

كوتوفيتش: عمل فني.

كريستينا: ما أخبار العرض؟

كوتوفيتش: درجة أولى، كل شيء جاهز لهذه الليلة؟

(يقود سلومكا السيد والسيدة بوتشيانيفكي والسيدة

ستانييفتش إلى إحدى العوائد.)

سلومكا: في خدمتك أيها الكونت.

(يجلس الجميع بينما يتركهم سلومكا ليستدعي النادل.)

(أصوات أوركسترا صغيرة تسمع من بعيد وهي تضبط

النغم)

كوتوفيتش من بعيد: سيداتي سادتي! الآن بالنسبة
لأمسينا الفنية!

(يقف كوتوفيتش على منصة منخفضة. نرى الجمهور على
الجانبين في الأسفل في مواجهة المنصة.)

كوتوفيتش: لكي نحتفل بهذا اليوم الهادئ: اليوم الذي
انتهت فيه الحرب. من لنا أفضل من الأنسة هانكا لوفيك
تلك المغنية العبقريّة الفريدة.

(يقود المغنية، التي تجلس فستان سهرة مفتوح الصدر إلى
مقدمة المسرح قبل أن ينزل ويبدأ التهليل والتصفيق.

يقف كوتوفيتش في الصف الأمامي من صفوف الحضور.
يبتسم ويرفع أصبعه بإشارة الحظ السعيد.

تقف هانكا لوفيك على المسرح وتأخذ في غناء كلاب
مونت كارينو الصنار (ص) يسود القاعة سكون وقور

اثناء الغناء

يبقى ماشيك وانجي في البار الذي أخذ يخلو من رواده. في
خلفية المشهد نرى ظهر الجمهور وهو يستمع إلى هانكا
لوفيك.

يضع نادل صينية عليها عددا من الكؤوس المألئ على
النضد في مؤخرة البار ثم يخفي. ماشيك وانجي يقفان.
يذهب ماشيك نحو الصينية على النضد، يشم الفودكا ثم
ينظر إلى (على مهلاً).

ماشيك: هل تذكر؟

(يحجم انجي عن الرد. ويبقى منحنيًا على العمود بينما
يظهر ماشيك في الخلفية.)

انجي: ماذا؟

ماشيك: ذلك النوع الذي اشتريناه عند جنجر.

انجي: كلا

(يلتقط ماشيك كأسين مليئين ويسير نحو انجي ويجعله
يشم إحداها.)

ماشيك: ألا تذكر؟ يجب أن تفعل!

(يسير منزعجاً نحو الصينية ويضع الكأسين على النضد.)

انجي: كلا. لا أتذكر!

(يأخذ ماشيك في دفع الكؤوس لقرنق على النضد اللامع،
كما، يفعلون في البارات، إلى حيث يقف انجي، ثم يتجه هو
نفسه نحو انجي الذي يحافظ على هدوئه واستقلاليته.)

ماشيك. كلا؟

(يوقد ماشيك عوداً من الكبريت ثم يشعل الكحول الموجود في الكؤوس. يسترخي انجي، وكلما التقط إحدى الكؤوس النار، يتلو هو أحد الاسماء).

انجي: هينيشكا، ويلجا، كوزوبودزكي، جنجر، كاييتيك...
(ولكن وبينما يحاول ماشيك اشعال آخر كأسين، ينفخ انجي على عود الثقاب، ويرفع إحدى الكؤوس ويقدمها إلى ماشيك).

انجي: نحن مازلنا احياء.
(وفيما يتكى ماشيك على مرفقيه ويظهر يلامس النضد، يقذف برأسه إلى الخلف ويضحك بصوت مرتفع يكاد يكون هستيرياً).

ماشيك: تلك كانت الأيام؟
انجي: هل تعتقد ذلك؟
ماشيك: حتماً. متى كان لك اصدقاء حقيقيون بهذه الكثرة؟
فتيات أو شباب؟

انجي: ماذا يهم؟ فكلهم قد ماتوا.
ماشيك: نعم، ولكن الحياة كانت افضل.
انجي: لأننا نحن كنا مختلفين
ماشيك: اصغر سنًا.....

انجي: ليس ذلك فقط. كنا نعرف ما نريد.
ماشيك: ربما...
انجي: وما الذي كان متوقعاً منّا.

(لا يزال يُسمع صوت هانكا لوفيكافا تغني من الغرفة الثانية).

ماشيك: ادركت الأمر الآن! ان ما كانوا يريدونه منّا هو حياتنا. هذا واضح جداً! وما زالوا يريدون الشيء ذاته. لا بأس في ذلك على اية حال. نحن نستطيع ان نقدم ذلك.
(يلقى انجي في المقدمة يحمل كأسه، تبدو على ماشيك العاطفية والحماس. اغنية «المونت كارينو» تتتابع في الغرفة الثانية وقد وصلت إلى آخر مقاطعها).

انجي: توقف عن التمثيل. من السهل ان يموت الإنسان.
ماشيك: يتوقف الأمر على الكيفية التي يتم بها ذلك.

انجي: إنه الشيء الوحيد الذي نصلح له.
ماشيك: أليس هذا كافياً؟
انجي: هذا شيء قليل جداً.

ماشيك: انت تبألج (يتقدم نحو انجي) لا يجدر بك تناول

الأمر بهذه الجدية. الخروج من هذه الفوضى والابتعاد عن المشاكل هما اهم شيء على الاطلاق. حاول ان تعيش وقد طيباً. ماذا هناك غير ذلك.

انجي: لك على صواب.
(يرفع الاثنان كأسيهما ويحتسيانهما حتى آخر قطرة. في الغرفة المجاورة تصل هانكا لوفيكافا إلى نهاية أغنيئها يستمع إليها الجمهور باهتمام بالغ).

(يبقى انجي وماشيك على النضد حيث لا تزال الكؤوبر مشتعلة. نحن ننظر على طول النضد. في المقدمة يدير ماشيك وهو مازال يحنى ظهره على الجزء الخشبي. في الخلفية يبدو انجي مواجهاً النضد. عند انتهاء الاغنية في الغرفة المجاورة يرتفع صوت التهليل عالياً).

انجي: اسمع يا ماشيك. من الضروري ان أكلمك بجدية.
(يُسمع مزيد من التهليل والصراخ من الغرفة المجاورة. مزيد من الضوء يأتي من البار. يبدأ الناس في الدخول من الغرفة المجاورة. يبتعد انجي وماشيك عنهم باتجاه نافذة البار أنجي: يا للوحوش العالية الصوت!

(ينظر ماشيك باتجاه مرآة المائط فلا يجد الانعكاس الذي أمل أن يحدث، فيستدير وينظر باتجاه النضد).
(لقطة مقربة لماشيك وانجي وخلفهما البار المزدحم).

انجي: كيف تستطيع ان تسيس هذا الرجل؟
ماشيك: لا تقلق، يمكننا القيام بذلك.
انجي: اسمع يا ماشيك. انا مسؤول امام فلوريان عن هذا العمل.

ماشيك: حسناً وأنا مسؤول عنك. كل انسان يجب ان يكرز مسؤولاً عن انسان آخر.
انجي: هناك شيء آخر فقط...

ماشيك: سوف نحافظ على النظام. هل هناك شيء آخر؟
انجي: أولاً، ان فلوريان لا يريدني ان أكون متورطاً بشكل مباشر في هذا العمل. وبالإضافة الى ذلك...

ماشيك: ماذا ايضاً؟
انجي: عليّ ان اترك هذا المكان فجراً.
ماشيك: هذا خبر جيد!
انجي: تقريباً. سوف أخذ مكان ويلي.
ماشيك: تأخذ مكان ويلي؟ ماذا الم به؟
انجي: سوف أخذ مكانه.

ماشيك: إذن هذا هو الموضوع..

(يبدو على ماشيك مظهر التفكير للحظة ثم يتطلع حوله.

كريستينا منهكة في البار المزحم تحملق باتجاه النافذة.

انجي وماشيك عند النافذة).

ماشيك: اسمع يا انجي. قلت ان لا أهدأ ينتظرنني. هذا

صحيح. هل تريد أن تأخذني معك؟

(ينتعش انجي وتظهر عليه علامات الانشراح بسبب عرض

ماشيك)

انجي. هل هذا أمر جدي يا ماشيك؟

ماشيك: جدي؟ في هذا اللبك لا شيء جدي. ولكن اذا قررت

ان تأخذني فليسوف انذهب. يسعدني هذا. في هذا الصباح اذا؟

انجي: يجب ان نغادر في الساعة الرابعة والنصف. وهكذا

فنحن لا نملك كما ترى الكثير من الوقت حتى نهي قصة

هذا الرجل.

ماشيك: انتظر لحظة. الوليمة المقامة لهذه الجموع تبدأ في

العاشرة؟ من المفروض ان تستغرق ثلاث ساعات من

الزمن. عليه ان يعود لكي ينام

انجي: سوف أراك لاحقاً يا ماشيك. انتبه إلى نفسك.

(يترك انجي الطاولة. يبقى ماشيك وحده تحت النافذة

مستغرقاً في التفكير.

جميع المقاعد الموجودة امام نضد البار مشغولة. يظهر

ماشيك ويقف على زاوية النضد. تلاحظ كريستينا وجوده

فتنظر إليه منهكة وهي تتناول كأساً من البيرة. يمد يده

ليلتقط كأساً صغيرة مليئة بالبنفسج من على نضد البار،

ولكن كريستينا الاسرع تختطف الكأس منه فيما هي

تبتعد

تف كريستينا على آلة القهوة متناولة فنجاناً منها. بينما

يسمع صغير البخار المنطلق من الآلة. يرتشف ماشيك من

فنجانه الاسطواني المعطوب ثم ينظر حوله ويرفع نظارته

السوداء إلى اعلى ويدهك عينيه)

كريستينا: أنت وحدك أليس كذلك؟

(لقطة مقرية لكريستينا.

تسلط الكاميرا على ماشيك مرة ثانية وهو يدفع نظارته إلى

مكانها).

ماشيك: لسوء الحظ.

(تجفف كريستينا كأساً وتحميلق فيها لتتأكد من نظافتها.

ينظر ماشيك متحزراً للمزاح).

ماشيك: متى يحضر صديقك؟ في العاشرة؟

(تظّل اسارير كريستينا غير قابلة للتفسير ولكن تبدو على

محياتها علامات السرور).

كريستينا: نعم.

(لقطة مقرية لماشيك)

ماشيك: في هذه الحالة بإمكانك ان تكوني حرة. لنقل حوالي

الساعة..

(تراقبه كريستينا منهكة)

ماشيك عن بعد: ... العاشرة والنصف أليس كذلك؟

(لقطة مقرية لماشيك).

ماشيك: بإمكانك ان تقولي انك متوترة قليلاً أو ان لديك

صداعاً.

(لقطة مقرية لكريستينا)

ماشيك عن بعد: ... او شيء ما...؟

اول صوت عن بعد: انسة كريستينا!

(الكاميرا مسطرة على ماشيك)

ماشيك: دعيهم ينتظرون.

(تنظر كريستينا إليه بهرود ثم تبتعد بسرعة)

صوت آخر عن بعد: الحساب، من فضلك...

(تسلط الكاميرا على ماشيك الذي يبدو منزعجاً).

ماشيك: لا تذهبي. باستطاعتهم الانتظار.

(تسلط الكاميرا على كريستينا: تحكم وضع احد ازرار آلة

القهوة في مكانه).

ماشيك عن بعد: هل تستطيعين الذهاب من هنا؟

كريستينا ترفع اكتافها: لنفترض انني استطيع؟

(لقطة مقرية لماشيك)

ماشيك سوف ابقى في هذا الفندق.

(لقطة مقرية لكريستينا)

كريستينا: حقاً؟ كم هو لطيف لك ان تبقى.

ماشيك عن بعد: الطابق الاول رقم سبعة عشر.

كريستينا: هل انت متأكد؟

وماشيك: من السهل التأكد من ذلك.

كريستينا: انا لا أتأكد إلا من حسابي.

ماشيك: هذا فقط؟

كريستينا: هذا أكثر مما يجب. هم لا يدونون الحساب.

(لقطة مقربة لماشيك)

ماشيك: هل صحيح أنك لا تراقبين سوى الحسابات.

على أي حال تستطيعين الآن تجربة مراقبة شيء آخر

(ترمه كريستينا بنظرها)

(ماشيك ينظر نحوها متسائلاً ومتأملاً)

ماشيك: على الأقل هذا حساب يبقى، أستطيع أن أقول لك.

حسناً؟

(توجه الكاميرا نحو كريستينا)

كريستينا: حسناً؟

(يلتقط ماشيك البنفسج، مرة ثانية ويشمه)

ماشيك: أقسم أن هذا البنفسج ذو رائحة اذكى.

(تضحك كريستينا مستهزئة)

ماشيك يتابع من بعيد: للغرفة سبع عشرة، العاشرة

والنصف.

(تهز كريستينا رأسها)

(تسلط الكاميرا على ماشيك)

ماشيك: سوف اتوقع حضورك. يرفع يده بتحية الكشف.

كلمة شرف.

(تدير كريستينا آلة القهوة وتفتح الصنبور كجواب عليه.

ينطلق البخار بهيسة عالية. يتراجع ماشيك أمام اندفاع

البخار).

(تقف كريستينا وتنظر باتجاه ماشيك وقد فارقها عدم

الاكتراش).

بيانياشيك عن بعد: آنسة كريستينا!

(تخفي كريستينا.

يسير ماسيك عبر صالة الرقص بين أزواج الراقصين

وأصابعه مازالت مرفوعة بالتحية الكثيفة.

لقطة مقربة لكريستينا وهي تتناول قنداً من البيرة.

يرى ماشيك وقد اختفى بين الجموع

تمد كريستينا لسانها إلى الخارج باتجاه ماشيك

يلوح ماشيك للمرة الأخيرة. يبتسم ثم يستدير ليخرج من

الغرفة.

كريستينا خلف النضد تقترب من بيانياشيك)

كريستينا: السيد بيانياشيك!

بيانياشيك: نعم؟

كريستينا: هاك حسابك، من فضلك.

بيانياشيك: أه نعم، الحساب. دقيقة واحدة يا آنسة كريستينا

(من الواضح تردده في الدفع، ينظر حوله، طالباً النجدة

يائساً).

صوت بعيد: آنسة كريستينا!

بيانياشيك: دقيقة واحدة، دقيقة واحدة.

(يسير درونوفتسكي بين أزواج الراقصين. يحدد بيانياشيك

مكان درونوفتسكي ويأخذ في الابتعاد عن نضد البار

وزراعه مرفوعتان، علامة الترحيب).

بيانياشيك: من الذي أراه هنا؟ سكرتير المحافظ شخصياً! هل

انت مستمتع؟

(بيانياشيك ودرونوفتسكي معاً)

درونوفتسكي بفضاطة: لا تؤاخذني، أنا الآن في الخدمة.

بيانياشيك: أرى أن مجلس المدينة المزدهر غير راضٍ عن

الصحافة.

درونوفتسكي: لم أكن أعرف ذلك.

بيانياشيك: لم يكن باستطاعتك التخلي عن دعوة إلى الوليمة

أليس كذلك؟

درونوفتسكي: كان المحرّر يوليكي مدعواً.

بيانياشيك: يوليكي. وكما أعقد فإن المحرر بيانياشيك لا

يحسب حسابيه أيضاً.

درونوفتسكي: أنا أسف، ولكن القائمة وضعت من قبل

المحافظ نفسه.

بيانياشيك يمسك بقبضته ستره درونوفتسكي: أه نعم، هذا

هو الأمر. صديقي القديم سويكي.

(يحاول درونوفتسكي الالتفاف حول بيانياشيك، ولكن

حملقة الصحفي الثمل تزعجه بوضوح

درونوفتسكي: ماذا؟! لم تعلق في هكذا؟

بيانياشيك وهو يخربش نفسه: لاشيء. ومع ذلك، فلو فكرت

بالأمر فإن ما حصل لي توأ قد يكون أحد اهتماماتك سابقاً

(درونوفتسكي يتصرف وكأنه على وشك المغادرة. يعود:

فيستدير عند سماع كلمات بيانياشيك.

درونوفتسكي: ما هذا؟

بيانياشيك: مجرد مشكلة صغيرة. عندما صديقي سويكي.

(تعود كريستينا فتظهر على الجانب الآخر للنضد)

كريستينا: ياسيد بيانياشيك...

(تسلط الكاميرا على درونوفتسكي وبيانياشيك معاً: كان

درونوفتسكي قد التقط السنارة.

درونوفتسكي: نعم؟ نعم؟

(كل تحفظ درونوفتسكي قد تلاشى).

بينياشيك: .. أو، إذا كنت تفضل، فصدقي السابق سويكي،
يذهب إلى وارسو، هل سيأخذ، سكرتيرته الخاصة الحالية
معه أم لا؟

(يأخذ بينياشيك بالسير بعيداً. يحاول درونوفتسكي وقفه،
ثم يتبعه.

درونوفتسكي: أنا؟ هل تعرف شيئاً؟

بينياشيك ضاحكاً. بينياشيك يعرف كل شيء
(يسير بعيداً)

بينياشيك. أنسة كريستينا اثنان مضاعفان من الفودكا من
فضلك.

(تظهر كريستينا وهي تحمل زجاجة وتسكب منها الفودكا.
يستدير بينياشيك نحو درونوفتسكي.

تقف كريستينا خلف نضد البار يظهر بينياشيك يتبعه
درونوفتسكي).

بينياشيك: هل تتناول كأساً؟

درونوفتسكي: أعذرنى أنا في الخدمة.

بينياشيك: هذا أفضل كثيراً. من واجبك ان تشرب في صحة
الوزير.

(يستسلم درونوفتسكي ويجلس على مقعد بجانب
بينياشيك).

درونوفتسكي: هل هذا صحيح؟

بينياشيك: حسناً!

درونوفتسكي: أية وزارة؟

(بينياشيك يوشوش درونوفتسكي في أذنه ثم يرفع كأسه).
بينياشيك: صحة!

(يحسني الاثنان الفودكا بجرعة واحدة، ويشير بينياشيك
مباشرة إلى كريستينا لتعلم الكؤوس ثانية).

درونوفتسكي. ليس شيئاً سيئاً ولكنني أفضل الخارجية.

بينياشيك: هو أيضاً يفضل ذلك. لنشرب نخب الخارجية؟

(يشربان ثانية، يبدأ درونوفتسكي يستشعر آثار الشراب
وينرق في حالة حاملة).

درونوفتسكي: هل تعتقد انه سيأخذني معه!

بينياشيك: سوف يفعل! سوف يفعل! النفايات دائماً تحفظ

على السطح.

(يضحك درونوفتسكي بسعادة لهذه الملاحظة).

درونوفتسكي: فقط انتظر! سوف ترى خلال خمس سنوات...

بينياشيك: حتماً سأفعل! نخب خطة الخمس سنوات!

(ينتظر سلومكا في قاعة الفندق وهو يسوّى ربطة عنقه. في
الخلفية نرى مجموعة من النذل في قاعة الاحتفالات).

(يأتى سويكي إلى الفندق مصطحباً رجلين آخرين. يحيى
المحافظ سلومكا باحترام.

سويكي: كيف حالك يا سيد سلومكا.

سلومكا: أنا دائماً بخير ياسيدي المحافظ.

(يستدير سويكي نحو رفاقه ضاحكاً).

سويكي: أخيراً أيها السادة هناك مواطن لا يشكو.

(يتقدم الرجال باتجاه غرفة الوليمة. يسير سلومكا إلى
جانب سويكي.

يخاطب سلومكا سويكي بثقة. أعذرنى يا حضرة المحافظ،
كان لي شرف التعرف إلى السيد نائب المحافظ، ولكن من
هو السيد الآخر.

سويكي: كاليكي؟

سلومكا: بالضبط. ولكنني بالحقيقة لا أعرف ما هو
المنصب...

سويكي: إذا كنت تهتم كثيراً بالمناصب فأنت تستطيع من
اليوم ان تدعوني...

(يتوقف عن الكلام)

يتساءل سلومكا بلهفة: ماذا؟ ماذا؟ يا سيدي المحافظ؟

سويكي: من الأفضل! ان تقول سيدي الوزير ياسيد سلومكا.
(تذهل هذه المعلومات السيد سلومكا لدرجة انه يتعثر فوق

البساط.

سويكي: انتبه يا سيد سلومكا.

يقفان عند مدخل غرفة الاحتفالات. يتقدم سلومكا ليرشد
إلى الطريق.

سويكي: يجول بنظره في المكان.

سلومكا: أيها السادة...

نرى اثنين منهما من الخلف مع مائدة الوليمة والخدم
المرافقين في الخلفية.

سويكي: رائع! حسناً فعلت يا سيد سلومكا. أين للسيد
درونوفتسكي؟ هل كان هنا؟

سلومكا: نعم، يا سيدي المحافظ... عفواً سيدي الوزير. السيد درونوفتسكي كان هنا ليشرف على كل شيء بنفسه واستطيع ان اقول انه قد وافق على الترتيبات وامتدحها. سويكي: الامّ توصل؟ من المفروض ان يكون هنا الآن. (بينياشيك ودرونوفتسكي يقفان على البار، تظهر عليهما علامات السكر الشديد. يحاول بينياشيك ان يخرس شوكتة في قطعة فطر مغلل تهرب من هجماتة. تبدو على وجه درونوفتسكي تعبيرات حائلة وكأنه يضع خططا للمستقبل).

بينياشيك: هل تريد ان تأكل شيئاً؟
(يهز درونوفتسكي رأسه سلباً)
بينياشيك: اخبرني ما الذي تريده؟
درونوفتسكي: كل شيء. كثيراً من المال.
بينياشيك متلعثماً بسبب سكره: اكثر... من المال؛ وسوف تحصل عليه!

درونوفتسكي: بالتأكيد. لقد مللت الفقر.

درونوفتسكي: يا آنسة! نفس الشيء مرة ثانية (٧) ارجوك. (ماشيك في غرفته ينظف مسدسه. يسمع صوت نقر خفيف على الباب. عندما يسمع ماشيك النقر يفرك عينيه وينظر إلى أعلى، ثم يبدأ بسرعة يلف المسدس وعدداً من الاشياء الاخرى الموجودة على الطاولة في قطعة قماش، بما في ذلك نظارته الداكنة. وفي عجلته تسقط منه خرطوشة على الأرض. ينحني إلى اسفل ليبحث عنها متقهقراً طوال الوقت إلى الخلف باتجاه الباب.

(يقف مقابل الباب بينما يُسمع النقر الخفيف مرة ثانية).

ماشيك: نعم؟ من هنا؟

كريستينا: نعم. من بعد. انا.

(يضرب ماشيك يده على جبهته وكأنه نسي دعوته لكريستينا. يتسمم ابتسامة عريضة ثم يفتح الباب. تنزلق كريستينا بسرعة نحو الغرفة وتقف بمحاذاة الحائط بينما يقفل ماشيك الباب ثانية.

كريستينا: هل كنت متأكداً من حضوري؟

ماشيك: نعم. منتهى التأكد.

كريستينا: هل تعلم لماذا اتيت؟ كلا؟ انه شيء سهل. لأنه لا يمكن لي أن أقع في حيك. تنظر في الاتجاه المعاكس لماشيك. تتوقف عن الكلام. مرحباً؟

ماشيك: انت لا تريد ان تقعي في الحب.

كريستينا: معك انت؟

ماشيك: بشكل عام.

كريستينا مبتسمة: إذا كان بإمكانني لا افعل. فلا.

ماشيك: هل هذا مبدأ لديك؟

كريستينا: لماذا تعتقد الحياة؟

ماشيك وقد نفذ صبره: الحياة تعتقد نفسها.

كريستينا: إذن لماذا نجعلها أسوأ مما هي؟

(ماشيك مازال يدور وينظر خلسة بحثاً عن الخرطوشة المفقودة. يقيم حوراً ليكسب الوقت).

ماشيك: اخبريني عن نفسك.

كريستينا: لماذا!

(كريستينا تتبعد وتختفي)

(الكاميرا تتحرك ذهاباً وإياباً حول الغرفة فتلتقط أولاً كريستينا، ثم ماشيك الذي مازال يبحث عن الخرطوشة المفقودة محاولاً الاعتماد عن مرمى نظرها).

كريستينا: سكنت في الريف في ملك والدي.

ماشيك قبل الحرب؟

كريستينا: نعم. بالقرب من بوزنان.

ماشيك: وفيما بعد؟

كريستينا: انتقلنا إلى وارسو.

(تجلس كريستينا على السرير)

ماشيك: انتقلنا؟

كريستينا: والدتي وأنا. اعتقل والدي من قبل الالمان فوراً

ماشيك: هل فقدتموه؟

كريستينا: نعم... في دايكو ماذا هنا لك بعد؟ اعتقد ان هذا هو

كل شيء.

ماشيك: هل ما تزل والدك حية؟

كريستينا: كلا لقد قتلت اثناء الانتفاضة.

(ينحني ماشيك لينظر تحت الطاولة، ثم يزحف من تحت

الطاولة ويركع امام كريستينا.

ماشيك: والدتي ايضا. هل عندك شقيقات او اشقاء.

كريستينا: كلا من حسن حظي.

ماشيك: من حسن الحظ؟

كريستينا: هذا يخفف خسائري.

(يجد ماشيك الخرطوشة الضائعة فيرتاح تماماً، ينتصب

وقد أصبح حراً وحاضراً ليعطى نفسه لضيافته).
 ماشيك وهذا صحيح. كان لي اخ. قتل اثناء العمليات عام
 ثلاثة وأربعين.
 والذي في انجلترا. اتوقع ان يبقى هناك.
 كريستينا: لا عائلة لك؟
 (تلاعب شعر ماشيك)
 ماشيك: لا أحد. هل ستبقين هنا؟
 كريستينا: لا أعرف. في الوقت الحاضر.
 ماشيك ثم ماذا؟
 كريستينا: لا افكر إلى هذا المدى البعيد.
 ماشيك: في الحقيقة، لم اكن متأكدًا من حضورك. هل
 تصدقيني؟ أنا انسان غريب تماماً بالنسبة لك.
 (يتبسم له كريستينا لهذا الاعتراف.
 كريستينا: وأنا كذلك بالنسبة لك.
 (عند نضد البار يحاول درونوفتسكي ان يطعم بينياشيك
 الفطر الملخل. يترجل بينياشيك عن مقعده ويحاول سحب
 درونوفتسكي بعيداً
 بينياشيك: تعال! انت الذي دعوتني إذن تعال. هل انت
 سكرتير الوزير ام لا؟
 درونوفتسكي: أنا دعوتك. ولكن ليست هذه هي الطريقة.
 بينياشيك: كل الطرق جيدة.
 درونوفتسكي: بالنسبة لي. ومنذ هذا اليوم، هنالك فقط
 طريقة واحدة.
 بينياشيك: هذا كلام فارغ! باستطاعتك السير اما في هذا
 الطريق أو في تلك. وإذا كانت الطريق الاولى غير جيدة.
 فستكون الثانية جيدة.
 يلف سويكي ويوليكي على مدخل غرفة الوليمة ليرحباً
 بالضيوف.
 يوليكي: هل ستأخذ درونوفتسكي معك؟
 سويكي: حتماً. يصافح احد الضيوف. صبي ذكي. طبقة
 عاملة. سأجعل منه رجلاً. مساء الخير يا رفيق.
 يسير المزيد من الضيوف عبر الباب فيحييهم سويكي
 بأدب.
 درونوفتسكي وبينياشيك موجودان في البار.
 درونوفتسكي: انا سأصبح المدين.
 بينياشيك: سوف تصبح. سوف تصبح.

درونوفتسكي: متأكد؟
 بينياشيك: متأكد ج. ج. ج. د. أ!
 درونوفتسكي: على أي حال... سوف أصبح انا المدين.
 (ينجح بينياشيك أخيراً في جر درونوفتسكي بعيداً عن
 البار)
 بينياشيك: العين القاسية.. والنسيج القذر. تعال. (أ)
 درونوفتسكي. ليس بهذه الطريقة.
 بينياشيك: لقد فقدنا الطريقين.
 (إننا ننظر عبر ممر يمر بينياشيك عبره درونوفتسكي).
 بينياشيك: وإلى أين يذهب المديرون؟ انهم ذاهبون إلى
 الوليمة.
 (مازال سويكي ويوليكي على الباب يرحبان بالضيوف.
 تتدفق عواطفهم بصورة خاصة مع سيدة شابة تلبس البذلة
 العسكرية)
 بوليكي: سربنا برؤيتك، تفضلي.
 سويكي: مساء الخير ارجوك، من هنا.
 (درونوفتسكي وبينياشيك على مدخل دورة المياه. السيدة
 جورجيلوسكا تجلس في الخارج، تحيك الخيوط.
 يضع بينياشيك زراع المحبة حولها)
 بينياشيك: أيتها السيدة جورجيلوسكا. لقد عادت بولندا.
 درونوفتسكي: عادت.
 (يقبل بينياشيك جورجيلوسكا ويمسك درونوفتسكي من
 سترته).
 بينياشيك: تعال دعني اقودك إلى مستقبل لامع. إلى
 الوليمة!
 (لقطة سريعة لسويكي وصحبه وهم يرحبون بمزيد من
 الضيوف عند الباب.
 يشد بينياشيك درونوفتسكي من ربطة عنقه ويجرّه عبر
 الممر باتجاه باب غرفة الوليمة. يقفان هناك وينظران إلى
 بعضهما البعض ويتدافعان معاً فيتأرجح الباب مفتوحاً
 تحت الضغط في الداخل مجموعة كبيرة من الناس بعضهم
 يرتدي الزي العسكري والبعض الآخر، وهم الغالبية،
 مدنيون. الأقرب إلى الباب هما سويكي ويوليكي. يلتفت
 الجميع نحو هؤلاء الدخلاء. يلاحظ سويكي وجود
 درونوفتسكي فيقترب منه قبل ان يلاحظ الحالة التي يمر
 بها سكرتيره).

سويكي: مامعنى هذا ياسيد درونوفتسكي؟ أين كنت انت؟
(يخفض صوته). ماذا يفعل هذا السافل هنا؟
(يفقد درونوفتسكي الثقة التي ولدها الشرب كلياً).
درونوفتسكي: تقريباً لقد حدث هذا الآن.... كنت افكر
ياسيدي المحافظ... أرجو معذرتك.... سيدي الوزير.... بأن
الصحافة... عموماً.

سويكي: توقف عن الكلام الفارغ. مابالك؟
(يحيط بينياشيك بسويكي الذي تهدو عليه علامات القرف).
بينياشيك: تهانينا سيدي. بالاصالة عن الصحافة
الديمقراطية تهاني القلبية الخالصة. هيب، هيب، هوراه (٩)
يأتي بوليكي وينادي سويكي بعيداً.
سويكي مغادراً: انه انفجار الغضب يادرونوفتسكي.
(يذهب سويكي مرة ثانية إلى الباب ليحوي اثنين من
الضباط في لباسهما العسكري. يصافح سويكي احدهما
وهو مقدم سوفيتي).
مقدم سوفيتي يتكلم الروسية: يوم سعيد بلا ادني شك.
تهاني.

سويكي: شكرًا جزيلاً ياحضرة المقدم.
(بعد ان يختفي المقدم والضابط الآخر يدخل سزوكا مع
بودجورفتسكي و رونا، رئيس الأمن. يخم الصمت على
الجموع مشيراً إلى دخول الضيوف الرئيسيين. يقرب
سويكي من سزوكا باحترام. يقوم بودجورفتسكي بعملية
التعارف.

بودجورفتسكي: دعني أقدم الرفيق سزوكا، الرفيق رونا
رئيس الأمن.
بعد ان انها بسرعة طقوس التحيات والسلامات ينطلق
سزوكا ورونا فوراً في حوار شيق يستولي عليهما.
رونا: بعد احداث هذا الصباح، اخجل من النظر إلى وجهك.
لم اكن اتوقع ان يكون للنصر مثل هذا المظهر، هناك في
الغابة.

سزوكا: نحن خارج الغابة الآن
(يتحركان بعيداً وهما لازالا يتكلمان. يلاحظهما سويكي
بنظراته. ويحاصر بوليكي بينياشيك أمامه ويفرض عليه
التراجع حتى يجد المراسل القصير التحيل نفسه مدفوعاً
نحو الحائط).

بوليكي: اخرج من هنا.

بينياشيك: انا! انت تخرج من هنا! هل هذه ديمقراطية أم
هي ليست كذلك...؟

يبدأ الضباط والمدنيون بأخذ أماكنهم على مائدة الوليمة
لا يزال بوليكي مطبقاً على بينياشيك محاولاً دفعه نحو
إحدى الزوايا.

بوليكي مهدداً: ألا تريد ان تفعل؟

بينياشيك: هل انت ته... تهددني؟ ومن الذي كان يزحف
عندما كان نظام البلوسدسكي (١٠) في السلطة؟

بوليكي: أقفل فمك الكريه.

بينياشيك: انت كنت، اليس كذلك؟

بوليكي: وماذا عنك؟

بينياشيك يفخر: انا؟ حتماً. انا كنت ازحف.

بوليكي: اذن اقل فمك.

بينياشيك: اهدأ اهدأ، ولكنك كنت تزحف.

(هناك كرس فارغ بمحاذاة المائدة: يظهر درونوفتسكي
ويتسلفه مترحلاً).

(يتناول بطاقة من جيبه مطبوع عليها اسمه ويضعها
امامه على المائدة، ينظر حوله بكبرياء المنتشي ويرفع
جاره قبضته باتجاهه.

(ينظر سويكي بغضب إلى اسفل وأعلى المائدة.

يقرب بينياشيك نحو درونوفتسكي من الخلف وينحن
ثملاً على كتفه.

بينياشيك: لقد عادت بولندا!

ينظر درونوفتسكي إلى أعلى ثملاً: هل سأصبح شخصية
كبيرة؟

(يقف ليلحق بينياشيك في جولته حول المائدة. رونا
وسزوكا يجلسان بالقرب من بعضهما).

رونا: لم يتبق منا ما يكفي.

سزوكا: نعم، علينا ان نكسب الناس ثانية.. علينا ان
نكامل...

رونا: ماذا تعني؟

سزوكا: الأمة...

(يدخل بينياشيك ويميل ثملاً على رونا الذي يحاول ان
يستده بروح مرححة).

رونا: يبدو أنك ثمل.

بينياشيك: من المؤكد. وانت أيضاً عليك ان تشرب كذلك. ش.

ش...ش..

يهر من خلف رونا ويجد مكاناً خالياً على جانبه الآخر فيجلس فيه متجاهلاً محاولات كاليكي إيقافه. يتكلم رونا معه سراً.

رونا اكره هذه الأمور، انها مناسبة للبرجوازيين.

بيناشيك: أكرههم؟ سوف اعتاد أن تحبهم. سوف ترى.

(يهد نفسه نحو الجانب الآخر من المائدة ويتناول دورقاً زجاجياً. الجميع يجلسون الآن حول المائدة. يقف بيناشيك ويضرب الدورق بسكين؛ فيتردد الصوت عالياً في الغرفة).

بيناشيك وقد بدا عليه مؤقتاً الصحو: سكوت، من فضلكم من أجل السيد سويكي الوزير.

(يضع سويكي كأسه على المائدة، ويرفع نفسه بهبطه على قدميه، ويحملك بازدياء باتجاه الجانب الآخر من المائدة). سويكي: أيها الرفاق والمواطنون! اليوم، الثامن من شهر مايو ١٩٤٥، هو يوم النصر العظيم لبولندا المحررة. لم نذهب تضحياتنا في النضال ضد النازية عبثاً.

(في العمر يقترب سلومكا من السيدة جريجولوسكا التي مازالت تحيك).

سلومكا: كيف تسير الأمور سيدة جريجولوسكا؟

(تنهض السيدة العجوز من مقعدها).

السيدة جريجولوسكا: الخلب....

سلومكا مصحلاً ربطة عنقه: نعم؟ أه. الوزير نفسه يتكلم.

لايترك ذكر مرتبة الوزير أي تأثير على السيدة جريجولوسكا).

سلومكا: هل أصيب احدهم بالمرض؟

السيدة جريجولوسكا: حتماً لا. لم يحن الوقت بعد. كل شيء في اوانه. أولاً، خطب، ثم يأتون راكضين.

سلومكا: سوف تصنعون تكتلاً واحداً هذه الليلة.

السيدة جريجولوسكا: اعتقد ذلك، ولكنك لا تعرف تماماً.

إنها إرادة الله، يأخذ واحداً، ليطلق آخر.

(سلومكا يسير مهتعداً. يتوقف عند مدخل قاعة الوليمة يصغى بانتباه).

السيدة جريجولوسكا: ما زلت في نفس الموضوع؟

(يسمع سويكي قادماً من قاعة الولائم).

سويكي عن بعد: ان الانتصار التاريخي للاتحاد السوفييتي

قد انار طريق مسيرتنا نحو مستقبل مجيد. لقد فتحت صفحة جديدة من تاريخنا. لأول مرة منذ قرون يمسك الشعب البولندي مصيره بيده. لن يكون هناك أي استغلال. في هذه الساعة الهادئة لتشرّب نخب أرض ابائنا، بولندا الشعب.

(يلي الخطاب صرخات عالية مثل، فلتعش طويلاً!).

سلومكا: من الذي «ليعش طويلاً»؟

السيدة جريجولوسكا: ربما يكون عيد ميلاد احدهم.

سلومكا: أي عيد ميلاد؟ ليس هناك أي عيد ميلاد.

السيدة جريجولوسكا: او ذكرى ولادة.

سلومكا: زبالة. ان هذا كله من أجل بولندا!

(تحرك الكاميرا الى اعلى وجه كريستينا وهي تستلقي على السرير.

(لقد اطفئ مفتاح النور، وما نراه انعكاسا باهتا من نافذة ووهج سبجارة ماشيك يضئ وجهها وعينها نصف المغمضتين)..

ماشيك: هل تعلمين لماذا افكر؟ لقد تقابلنا منذ بضع ساعات فقط، ومع ذلك أشعر وكأنني عرفتكم منذ عصور طويلة

(يظهر وجه ماشيك)..

كريستينا: اخبرني...

ماشيك: ماذا؟

كريستينا: كيف تبدو في الحقيقة؟

ماشيك: ماذا تعنين؟

كريستينا: مختلف الآن تقريباً... عن ذي قبل.

ماشيك: هل هذا شيء سيئ؟

كريستينا: يا يسوع... لا اعتقد ان الأمر بهم.

ماشيك: هل انت متأكدة من انه لا بهم؟

كريستينا: لا أدري... اقترّب أكثر.

(تذوب هذه الصورة بسرعة في لقطة مقربة لكريستينا وهي تعانق ماشيك بشدة وتريح رأسها على كتفه. تتحرك الكاميرا نهائياً وإياباً بهبطه لتظهر يدها وهي تداعب رأسه بلطف).

ماشيك: هل تشعرين بالبرد؟

كريستينا: بعض الشيء.

ماشيك: هل انت افضل الآن؟

كريستينا: افضل قليلاً.

(ترفع كريستينا يدها إلى اعلى قليلاً لتداعب وجه ماشيك).

كريستينا: لماذا تلبس دائماً هذه النظارات السوداء

ماشيك: انه تذكّر حب بلا مقابل ليلادي. كلاً أنه بسبب

مكوثي فترة طويلة في المجاري اثناء الانقفاضة.

(لقطة تدوب في الأولى لوجه كريستينا وهو يستقر بدفه

على كتف ماشيك...).

كريستينا: كلا! كلا!

ماشيك: كلا ماذا؟

كريستينا: انا لا اريد ذلك. ان هذا شيء غبي. انا لا اريد ذلك.

ماشيك: لماذا؟

كريستينا: ألا تفهم؟ سوف ترحل. لا أريد اي وداع او

ذكريات. لا شيء اضطر لتجاوز.

(تتحرك الكاميرا فوق وجه ماشيك على المذخة).

ماشيك: ولا حتى الذكريات الحلوة؟

كريستينا: كلا اذا كان هذا كل ما ستؤول اليه. متى تغادر؟

ماشيك: ربما غداً. لكن قد استطيع تغيير الاشياء.

كريستينا: ايه اشياء؟

ماشيك: اشياء مختلفة.

كريستينا: هل تستطيع؟

ماشيك: ربما

كريستينا: ولكن لماذا؟

(هناك صوت خطوات ثقيلة في العمر، وصوت باب يفتح

في الغرفة التالية. لقد عاد سوكا من الحفلة. للأصوات

تأثير مباشر على ماشيك، فهو يصاب بالتوتر عند

سماعها).

كريستينا: اسمع، لدي حياتي لأعيشها ولديك حياتك.

التقينا صدفة وهذا شيء لطيف. إذن ما الشيء الآخر الذي

تطلبه؟ (تلاحظ اضطراب ماشيك). ممالك؟

ماشيك: لا شيء. لا شيء. اعتقد ان جارنا قد عاد إلى غرفته.

(اصبح الآن عصبياً بوضوح. يرفع نفسه على أحد مرفقيه

وينظر حوله

(في الغرفة التالية صوت شباك يفتح. ومزيد من خطوات

الأقدام.

(تريح كريستينا رأسها ثانية على صدر ماشيك)..

كريستينا: انت فعلاً تسمع كل شيء من وراء الحائط

ماشيك: كل شيء. قبليني.

(ترفع كريستينا وجهها اليه. وتتدحرج نحوه. تتحرك

الكاميرا نزولاً باتجاه ظهرها العاري. تلاش تدريجياً).

(نحن ننظر عبر البابين المواربين للمدخل المزدوج

لاستراحة الفندق. يتقرب انجي نحو البابين من الجانب

الأخر. يفتحهما بشوثة ويتطلع حوله. البواب يغفو. رأس

مُسند إلى طاولة الاستقبال. شعر انجي قد بلله المطر الذي

يُسمع صوت انهماره بغزارة في الخارج. فجأة يبتعد عن

الباقين ويقترب من البواب الذي يستيقظ عندئذ)..

انجي: هل لديك سجانر؟

البواب: حتماً سيدي. امريكية او هنغارية؟

انجي: هنغارية من فضلك.

(بينما ينهمك البواب في احضار السجانر يلقي انجي نظرة

سريعة على عيون لوحة الاستقبال حيث توضع المفاتيح

لقطة مقربة للعين التي تحتوي المفتاح رقم سبعة عشرة

ليس هناك مفاتيح. ينال البواب انجي علبه السجانر).

البواب: هاك ياسيدي.

انجي: شكراً لك.

(يدفع انجي بسرعة وعصبية ورقة مالية مكرمشة للبواب

ويمشي مبتعداً. يستقر البواب على مكتبه ثانية ويستعد

للعودة للنوم)

يقف انجي في ممر الطابق الأول عند غرفة ماشيك. وان

يوشك ان يقرع الباب يسمع اصواتاً على الجانب الآخر منه)

ماشيك عن بعد: ماذا ستفعلن غداً؟

كريستينا عن بعد: اليوم. فما كان الغد أصبح اليوم.

ماشيك عن بعد: هل تستطيع ان نقضي اليوم معاً؟ هل

ترغبين بذلك؟

كريستينا عن بعد: تعلم انني احب ان افعل ذلك.

(يبتعد انجي عن الباب بوجه مكفهر مثقل بالأفكار.

يشق انجي طريقه بين جموع الراقصين في الاسفل. ينظر

باتجاه البار. البار مزدحم جداً. ففأة أخرى ذات شعر داكن

وملامح عادية، ومختلفة كلياً عن كريستينا، تخدم الزبائن

يخلع انجي معطفه البهال ويعلقه على المشجب. ثم يتحرك

بعيداً بين الراقصين).

(داخل مكاتب بوليس الأمن. يدخل رونا إلى ممر بين بابين

من القضاة الحديدية. أربعة شبان يقفون في مواجهة

الحائط وايديهم مرفوعة. تقف مجموعة من رجال البوليس حولهم لتحرسهم. يمشي رونا امام صف من المساجين منادياً اياهم فرداً فرداً كلاً على حدة).

رونا اين اعتقلت؟

السجين الاول: في غابة ميدينزيبورسكي.

رونا عصاة. ولك.

السجين الثاني: كتيبة القائد. ولك.

رونا ما اسمك؟

السجين الثالث: كرزيستوف.

رونا. هل هذا كل شيء.

السجين الثالث: كرزيستوف زفادسكي.

رونا اسمك؟

(السجين الرابع يظل صامتاً)

رونا استدر.

(يستدير السجين. هذا هو ماريك رجل صغير ذو وجه متحد ومتعال).

رونا: كم عمرك؟

ماريك مائة

(يصغف رونا على وجهه بشدة)

رونا: كم عمرك؟

ماريك: مائة وواحد.

(يقف سزوكا في قاعة استقبال الفندق ينظر شارداً نحو أزواج الراقصين. يستدير حاملاً بيده سيجارة غير مشتعلة بينما يبحث في جيبه بلا جدوى عن عود نقاب).

(تهبط كريستينا وماشيك السلام بيده وكأنهما لا يريدان الانفراق. يلاحظ ماشيك وجود سزوكا فيتوقف).

ماشيك: هل من الضروري ان ترتلي؟

كريستينا: عليّ ان افعل. سوف تقتلني ليلي.

(تغادر المكان بيده. يظهر سزوكا وهو يصعد السلالم. يحثك بماشيك، يتوقف، ينظر إلى الرجل الشاب بشيء من المعرفة.

يربت سزوكا على كتف ماشيك بمساعدة: هل لك ان تشعل سيجارتي؟

ماشيك: حتما.

(ياخذ ماشيك علبة ثقابه، يخرج عود الثقاب ويشعل سيجارة سزوكا).

سزوكا: شكراً لك.

(يصعدا إلى اعلى السلالم. تصعد كريستينا ثانية نحو ماشيك الذي ينحني إلى اسفل على درابزين السلم وكأنه في حالة من الألم. ينظر ماشيك فجأة إلى اعلى فيرى كريستينا، يسير بسرعة نحوها ويعانقها بشدة).

كريستينا: ماذا جرى؟

ماشيك: لاشيء لنبقى معاً لنصف ساعة على أي حال. ارجوك؟

كريستينا: حسناً.

(يتجهان إلى اسفل السلم)

(يقفز ماشيك بخفة الدرجات المتبقية نحو القاعة تتبعه كريستينا بيده. يتمسك ماشيك بها بينما تهبط ويؤرجحها على أنغام الموسيقى الراقصة قبل ان يقودها بيدها بعيداً). (خارج الفندق يظهر ماشيك وكريستينا وهما يخرجان من المدخل)

كريستينا: لقد اخذت تمطر.

(يخلع ماشيك سترته ويضعها على كتفي كريستينا. يمسك يدها ويجرها إلى الامام معه. كتيبة مشاة تسير بخطوات عسكرية في الشارع. يسير ماشيك وكريستينا بمحاذاتها على الرصيف بالاتجاه المعاكس).

كريستينا: قرشاً من اجلهم

ينزع ماشيك ذراعه من حول كريستينا ويلوح بياس: كنت أفكر بشيء ما لا يجوز أن أفكر به. انتهيت الآن، لذلك لا تنظري إليّ متعفة.

كريستينا: انا لا افعل ذلك

(سيارة تنطلق في الشارع. والجنود الذين يسرون بخطوات عسكرية انفجرون بأغنية روسية)

ماشيك: ثم ماذا؟

كريستينا: انت مازلت لا تعرف

(هناك وميض من البرق يتبعه رعد).

كريستينا: سوف يتساقط المطر خلال دقيقة واحدة

ماشيك: هل تريدان العودة؟

كريستينا: كلا.

تفوس يد ماشيك عميقاً في جيوب سرواله: يا إلهي، يمكن للحياة ان تكون جميلة جداً.

كريستينا: اسمك الخشب

ماشيك: ان هذه ابيات من قصيدة نورويد.
(توقد كريستينا عود الثقاب حتى تتبين باقي الاحرف
المنقوشة).

(نرى ماشيك بلقطة جانبية، وهو ينحن قليلاً تحت قوبر
منخفض يتابع تلاوة القصيدة من الذاكرة).

ماشيك: «أو هل يحفظ الرماد...».

(كريستينا، التي يتلأأ وجهها بنور الثقاب، تلتفت بعيداً عن
اللوح المحفور باتجاه ماشيك).

يتابع ماشيك عن بعد: «عظمة ماسة مثل النجم
الساطع...».

يرفع ماشيك رأسه... ويتابع: «مثل نجمة الصباح لنصر
أزلي».

(يبدو على كريستينا التأثر الشديد لتلاوة ماشيك الأسطر
الأخيرة).

كريستينا: انها جميلة. «او هل سيحتفظ الرماد بعظمة
الماس الذي يشبه النجوم...».

(يرمي ماشيك سيجارته بعيداً)

(تعدل كريستينا من موقعها قرب الحفر).

كريستينا: وماذا نحن؟

(يدير ماشيك رأسه نحو كريستينا).

ماشيك: انت حتماً الماسة.

(يبدأ ماشيك بالسير بعيداً عن القبر. تظهر كريستينا ويسير
الأثنان بعيداً).

ماشيك: اسمعي. اريد ان اقول لك شيئاً.

كريستينا: هل هو شيء محزن؟

(المسيح المصلوب معلق بشكل مقلوب في منتصف الكنيسة
رأس المسيح يقطر منه ماء المطر. يسير ماشيك وكريستينا
نحوه من الخلفية وهما يتكلمان. يتوقفان كل واحد على
احد جوانب الشكل يفصلهما رأس المسيح).

ماشيك وصوته يرسل صدى مخيفاً في الكنيسة: كلا، لا
أعرف ما هو الحزن حقاً. اود أن اغير اشياء محددة. اعيد
تنظيم حياتي بشكل مختلف. لا استطيع ان اقول لك كل
شيء.

كريستينا: لا ضرورة لذلك. استطيع ان اخمن.

ماشيك: حقاً؟

كريستينا: هل هو شيء صعب؟

ماشيك: انها مجرد اغنية

(كتيبة مشاة أخرى تتجاوزهما).

كريستينا: امسك للخشب. سوف نتبل.

(بدأ المطر ينهمر بغزارة)

ماشيك. حسناً، الحياة خطيرة.

(ينظر حوله باحثاً عن مأوى من المطر، ويبدو أنه يرى
شيئاً عبر الشارع. يجري ماشيك وكريستينا نحو كنيسة قد
فجرتها القنابل. ولم يبق منها سوى هيكل وارض مغطاة
بحجارة صغيرة).

(تعلو كريستينا ماشيك سترته ويسيران حول المكان).

ماشيك: هل تشعرين بالبرد؟

كريستينا: كلا. انظر. هنالك قبر قديم...

(تركض باتجاه الحائط حيث بني القبر القديم الذي يصعب
فك احرف الكلام المكتوب عليه).

تتابع كريستينا: ... ويوجد نقش عليه. تبدأ في القراءة:
«كثيراً ما...»

(يشد ماشيك سترته حوله باحكام).

تتابع كريستينا عن بعد: «هل انت كالشعلة المتألئة...».

(تلتفت كريستينا نحو ماشيك وعلى وجهها إمارات الحيرة.
يواصل ماشيك اقفال ازرار سترته).

تتابع كريستينا وهي تقرأ عن بعد: «بشر متطاير من القنب
المحترق...».

(تلمس كريستينا النقش على الحائط بأصبعها)

تتابع كريستينا: «... تتساقط حولك. تشتعل، ولا تعرف اذا
كانت المشاعل تأتي بالحرية او بالموت، مستهلكة كل
ما هو عزيز لديك، اذا كان الرماد هو الوحيد الذي سيبقى
مطلوباً».

(يستدير ماشيك ويضع سيجارة في فمه)

كريستينا عن بعد. «فوضى وعاصفة».

(يوقد ماشيك عود ثقاب ويشعل سيجارته).

(عودة إلى كريستينا).

كريستينا متابعه: «... سوف يفمرك...»

(تستدير نحو ماشيك)

كريستينا: الأحرف مغمشة.

(يرمي ماشيك علبة الثقاب نحوها).

(تلتقط كريستينا العلبة). (ماشيك وظهره للكاميرا)

(يضحك ماشيك بصعوبة)

ماشيك: أتريين، فأنا حتى هذه اللحظة لم أفكر في هذه الأشياء. أخذت الحياة كما جاءت، فقط لأستمر فيها. هل تتابعين كلامي؟

كريستينا: نعم.

ماشيك: أريد أن أعيش حياة طبيعية، أن أدرس. لقد اجتزت امتحانات الدخول، لذلك فليهما أستطيع أن أدرس الهندسة. ماهي أخبارك أنت؟

كريستينا: لقد قلت أنها لن تكون أشياء محزنة إطلاقاً.

ماشيك: هل هو شيء محزن؟ هل على أن امسك الخشب؟ (يتحرك ماشيك بعيداً عن المسيح المصلوب، يضحك بسخريه ويده في جيوبه).

ماشيك: يا ليتني عرفت البارحة ما عرفته الآن!

(تسلك كريستينا الطريق خلف ماشيك)

كريستينا بصوت ناعم: ما كنت لأتي إليك...

ماشيك ضاحكاً: تخيلني أنني حتى الآن لم تكن لدى أية فكرة عما هو الحب؟

(بينما كانت كريستينا تمشي على الأحجار الصغيرة يخرج كعب حذاءها من مكانه على الأرض غير المستوية. يركض ماشيك إليها ليستند عليها يلتقط الحذاء المفلوج. ماشيك: لا تخافي، لقد أصلحت أشياء أكثر أهمية.

(يسند ماشيك كريستينا وينظر حوله ليجد بقعة مناسبة ليقوم باصلاح الحذاء. تدخل كريستينا وماشيك إلى معبد مدرّ في جزء آخر من الكنيسة.

هنالك مذبح صغير تعلوه صورة وجه مقدس وزوج شموع ناضت أنفاسها. تحت ذلك، قاعدة تجمع نفس الاشكال مغطاة بكفن. يجده ماشيك جرساً يدوياً صغيراً على المذبح فيبدأ بضرب الكعب المكسور ليعيده إلى مكانه. صوت الطرق يرجع صدى في المبنى الفارغ.

(فيما تجول كريستينا ينظرها يدخل إلى المعبد فجأة حارس عجوز قد ايقظه الصوت).

الحارس: ماذا يجري هنا؟ ماذا تظنين أنك تفعلين؟ أنت لست في أي مكان كما تعلمين.

(يلوح ماشيك بالجرس باتجاه الحارس ثم يتابع طرق الحذاء).

ماشيك: أهدأ. ألا تري أن السيدة تعاني من مشكلة؟ لا

استطيع أن أجد اسكافياً في هذا الوقت من الليل.

(يقضب الحارس غضباً شديداً بينما تحاول كريستينا أن تخفي سرورها).

الحارس: يجب أن تخجل من نفسك!

(يسقط ماشيك الجرس أرضاً)

الحارس: شباب اليوم! لا يستطيعون حتى احترام الموتى.

ماشيك: ماذا؟

الحارس: يقتصفون كالمجانين فوق جثث القتلى. هذا ما أعنيه!

(يعيد ماشيك وضع الجرس على المذبح ويستدير نحو الكفن).

كريستينا: ماشيك، ماذا هنالك!

(ينحنى ماشيك ويضع فجأة الكفن بعيداً؛ يظهر وجه العاملين الذين أطلق عليهما الرصاص. يحملق ماشيك إلى الامام بعد أن أصابه الرعب. صرخة كريستينا الفجائية الانفعالية تتردد للحظة في الكنيسة الخالية).

(داخل غرفة سزوكا في الفندق: هنالك سرير من الحديد المصلب إلى اليمين. يقف سزوكا نفسه بجوار النافذة. يستدير عندما يسمع قرعاً على الباب).

سزوكا: نعم؟ ادخل.

(يفتح الباب ببطء وتظهر سماعة جرامفون ضخمة حوله. ليضع لحظات تبدو وكأنها تتحرك نحو الغرفة لوحدها. في الواقع نجد أن القادم الجديد هو بودجورفتسكي يحمل جرامفوناً من الطراز القديم وزجاجة من النبيذ. يضحك سزوكا ويمشي باتجاهه.

يضع بودجورفتسكي الجرامفون على الطاولة. يديره ليمالّه ويضع اسطوانة ويشغلها: انها اسطوانة كورال قديم لأغنية عسكرية إسبانية).

سزوكا: أين سمعنا هذا للحن؟

بودجورفتسكي: ألا تذكر؟

سزوكا: نعم اذكر كنت ثعبلاً جداً آنذاك. يرفع زجاجة النبيذ إلى اعلى وينظر إلى الورقة الملصقة. ذلك النبيذ كان خذاعاً جداً. «الباسيتا». اول ايامنا في اسبانيا.

بودجورفتسكي: جرابوسكي قتل في الغابة. كويماكي في فرنسا في عام ١٩٤٤. كانت هذه بداية ١٩٣٦ انتذكر؟

الأيام الخالية الحلوة. من تبقى منهم هناك؟

(تصل الاسطوانة إلى نهايتها. تسمع اصوات سكارى في الأسفل).

سزوكا: سوف تكون هنالك ايام حلوة جديدة.
(يسير سزوكا نحو النافذة. يقوم بودجورسكي بحركات تعبر عن يأسه ويشير إلى الاصوات في الأسفل).
بودجورسكي: لا أستطيع ان افهم كل هذا. اود ان اكسر رقبتهم.

يقفل سزوكا النافذة ويستدير حوله. هذا القطعة الموجودة في الأسفل ليست بولندا.

(يسكب بودجورسكي بعض النبيذ)
بودجورسكي: اعرف ذلك، ولكن هذا لا يجعلني اشعر افضل مما انا عليه.

(يمرر بودجورسكي كأساً من النبيذ فوق المائدة باتجاه سزوكا).

بودجورسكي: لا أعرف كيف استخدم القوة.
(يمد يده ليوقف دوران الجرامفون. بينما هو يفعل ذلك، يصبح سزوكا مرثياً. يقف قرب النافذة)
سزوكا: لا تأخذ الأمر هكذا يا فرانك. استمع إلي. في هذا البلد هنالك الكثير من البؤس، الكثير من الألم، الكثير من المعاناة
(يجتاز المسافة إلى حيث يجلس بودجورفتسكي على المائدة).

سزوكا: حاول أن تفهم بودجورسكي: ماذا هنالك لأفهمه؟
(يضع مجموعة خرطوش فارغ على الطاولة. ينظر سزوكا إليها).

سزوكا: المانية؟ هل استطعت الحصول عليها الآن؟
بودجورفتسكي: كلا حتى الآن، ولكنني سوف أفعل. هنالك بعض منها بريطاني. ما الفرق، مع ذلك، إذا كنت أنت الجانب المتلقي.

(يشربان وينهض بودجورفتسكي).
سزوكا: دعنا ننال قسطاً من النوم. سنبدأ في تحريك الأمور غداً

بودجورفتسكي: حسناً، أرجو ان تسير الأمور على مايرام.
لقد توقفت المطر. اراكم غداً.
سزوكا بدفء: اراكم غداً.

(يخرج بودجورسكي من الغرفة تاركاً الجرامفون على الطاولة. يجلس سزوكا على الطاولة ويلتقط عدداً من خرطوش الفراغة ويرتبها واقفين إلى اعلى(١١)
(ماشيك وكريستينا يسيران عبر ساحة الفندق. قليل من الضوء يخرج من النوافذ. وصوت الموسيقى والفحار المنكسر يتوقفان).

كريستينا: متى ستغادر؟

ماشيك مضطرب جداً: ربما غداً.

ماشيك: ربما أستطيع ان اغبر كل شيء.

كريستينا: تغيير ماذا؟

ماشيك: بعض الاشياء

(يقبلها بلطف على رأس أنفها).

كريستينا: هل تستطيع؟

ماشيك مبتسماً: ربما.

(يأخذ منها باقة البنفسج، ثم يشدها إليه بشغف ويقبل بعنف على الفم والرقبة. فجأة تنفك منه وتركض إلى الباد الخلفي للفندق).

(يبقى ماشيك وحيداً يحمل باقة البنفسج. حصان أبيص يتجول في الساحة وكأنه أت من لا مكان. ينظر ماشيك إليه يداعب أنفه بباقة البنفسج، ثم يسير مبتعداً. يدخل ماشيك إلى الممر الذي يقود إلى استراحة الفندق. يبدو مذهولاً لشيء يراه)

(يشعل أحد القدم السيارة لأنجي. يدور ماشيك بسرعة ويختفي. يحلق انجي حوله فيلاحظ وجود ماشيك. ينفذ ماشيك في الممر بالقرب تماماً من جورجالوسكا التي تنظر إليه إلى أعلى. يظهر انجي في الخلفية. يفتح ماشيك الباب الذي يقود إلى الحمامات ويدخل).

(يركض ماشيك إلى اسفل الدرج داخل الحمامات. يظهر. انجي ويمسك به. انهما في حمام قدر ذى مراحيض مقفل على احد الجوانب ومبولة على الجانب الآخر، تضيق لهبة واحدة عارية.

أنجي: كنت تشتري الزهور لنفسك؟

ماشيك: اسمع، يجب ان اتحدث إليك جدياً.

أنجي شامخ الانف: اعتقدت اننا تكلمنا وانتهينا.

(صوت خفيف يشقت انجي الذي يمشي نحو واحد المراحيض المغقلة ويفتح الباب).

(يجلس بيانهاشيك نائماً على مقعد الحمام يشخر بين فترة وأخرى. يقفل انجي الباب ويستدير عائداً باتجاه ماشيك).

انجي، حسناً؟

(يستند ماشيك إلى احد ابواب المراحض)..

ماشيك: انت تعلم انني لست جباناً.

انجي عن بعد. وماذا؟

ماشيك. من الضروري ان تفهم يا انجي.. انا لا اريد ان اقتل بعد الآن ولا ان ابقى مختبئاً. اريد ان احيا، هذا كل شيء. فقط حاول ان تفهم.

انجي عن بعد: انا لست مضطراً لذلك. هل تثق بي كصديق ام كجندي؟

ماشيك: انا لا افهمك.

انجي: ربما انت لا تريد ذلك. لأنه بالنسبة لي استطيع ان اكلعك عن هذا الموضوع بصفتي الضابط الأعلى رتبة. لقد طلبت ذلك بنفسك ووافقت ان تقوم به.

(بينما يتكلم انجي يدير ماشيك له ظهره ويمشي بعيداً. ثم يعود ويستدير فجأة).

ماشيك: انت صديقي الوحيد.

انجي: ابعد العواطف عن الموضوع. لقد وقعت في الحب وهذا شائك. ولكن اذا اردت ان تقدم قضايك الشخصية على قضيتنا فأنت تعرف ماذا يُسمى مثل هذا التصرف.

بهمس ماشيك مختفياً: انجي انا لست هارياً من الخدمة.

انجي: انت استخدمت العبارة. ألم تأخذ على عاتقك القيام بالمهمة؟

(يقف ماشيك ورأسه محني ثم ينظر إلى اعلى فجأة).

ماشيك بشدة: من الممكن ان يتغير الانسان، الا استطيع ان تدرك ذلك؟ انا لست هارياً.

انجي ولكنك تريد ذلك حقاً وتريدني ان امنحك مباركتي لأنك تحب وتستطيع ان تفعل ما تشاء. كم مرة خضنا عمليات معاً؟ هل فكرت آنذاك أن تقع في الحب؟ هل كان ممكناً ان تفعل ذلك عندما كنا في المدينة القديمة؟

ماشيك: كان هذا مختلفاً.

انجي: كلا يا صديقي. لقد نسيت انك كنت دائماً ومازلت واحداً منا. وهذا ما يهم.

(يسمع اصواتاً وغمغمة آتية من قاعة الحفلات في قاعة الحفلات تبدو الوليمة في مراحلها الأخيرة. ترك العديد من

الضيوف المائدة ووقفوا يتجادلون اطراف الحديث. يتجول درونوفتسكي تملأ في ارجاء المكان. يحاول الاقتراب من سويكي ولكن المحافظ يدفعه بانزعاج بعيداً. تلفت انتباه درونوفتسكي مطفأة حريق على الحائط يلتقطها ويأخذ يلعب بها حاملاً اياها كبنديقة موجهة فوهتها إلى الخارج. فيما يأخذ المدعوون بالصراخ والصويت. يستلق درونوفتسكي الطاولة المستطيلة دون مراعاة للأصول قاذفاً الرغبة من الشمال إلى اليمين. يتلع أنجي وماشيك إلى الأعلى في الحمام ويستمعان إلى الضوضاء مازال درونوفتسكي على المائدة يقذف كل من يراه بالرغبة. يقفز بعيداً عن نهاية الطاولة، يمسك بالمفرش ويشده بعيداً عن الطاولة جاذباً معه كل الأوعية الخزفية. يمسك ببوليكي به ويتشاجران. يحاول درونوفتسكي ابعاده عنه مكبلاً له الضربة تلو الأخرى كمقاتل يسعى لنيل جائزة. ثم يرفع يديه فوق رأسه، ويقوده بوليكي بعيداً فيما هو يضحك بهيسيرية. مازال ماشيك وانجي يستمعان إلى الضوضاء. تسمع ضحكة درونوفتسكي الهستيرية آتية من الممر. يُفتح الباب المواجه لسلم الحمام ويدفع بوليكي درونوفتسكي إلى اسفل السلام فينزلق هابطاً لا يستطيع السيطرة على اطرافه).

بوليكي: تستطيع ان تقول وداعاً لعملك

درونوفتسكي: اغرب عن وجهي.

بوليكي: في الغد سوف تغني لحناً مختلفاً. وسوف يحرص الوزير على ذلك.

(يخرج بوليكي. يرف درونوفتسكي نفسه بصعوبة منتصباً، وعندما لا يرى أحداً يحاول صعود السلم مترنحاً. عند قمة السلم يأخذ حزمة بطاقات زهارة من جيبه ويرميها في الهواء).

درونوفتسكي: انا لا اهتم. كل شيء تهاوى وكأنه منزل من الكرتون. ليفعل ابن الحرام بي مايشاء.

(في الممر تحمل السيدة جوجيلوسكا كوباً من الماء. يحثك درونوفتسكي بها، ثم يتابع سيره ضاحكاً بسخرية مخرجاً المزيد من البطاقات. يفتح باباً في الممر ويخرج نحو الساحة ضاحكاً بهيسيرية ومتجهاً نحو الحصان الأبيض. انجي وماشيك في الحمام في الأسفل. فجأة يرمي انجي سيجارته بعيداً ويخرج يده. يتناول ماشيك مسدسه حاملاً

إياه من مساورته ويقدمه إلى انجي.. وفي اللحظة التي يهيم فيها الأخير بأخذ المسدس بيده ماشيك لا شعورياً).

ماشيك: حسناً، سوف اهتم به أنا.

انجي: من الأفضل أن تكون حذراً.

ماشيك: لا تخف فأنا أريد أن أعيش

انجي: سوف انتظر في الساعة الرابعة والنصف، تذكر.

ماشيك: كلا، أنا لا أريد الذهاب معك.

انجي، خائب الأمل: هذا مفترق الطرق، إذن، اشك أننا سوف

نلتقي بعد اليوم. احذنا فقط ستثبت صحة كلامه. مع

السلامة.

يسير مبتعداً، ولكن ماشيك يجري خلفه صارخاً وهو مازال

يحمل المسدس في يده.

ماشيك صارخاً: انجي! أخبرني هل تعتقد انت نفسك ان الامر

صحيح؟

انجي: أنا؟ هذا غير مهم.

(يخفي انجي اعلى السلم. يخفي ماشيك المسدس في

قميصه ويظل محملاً في السلام ويده على قمه).

(يخرج انجي من باب الفندق الرئيسي إلى الشارع. فجأة

تحيط به مجموعة من الأولاد بائعي البنفسج)..

أحد الأولاد: رجاء خذها يا سيدي. زوسكا اذهب انت إلى

المنزل.

(ولكي يتخلص انجي منهم يعطي الولد بعض المال ويأخذ

باقية البنفسج بطريقة تكاد تكون ميكانيكية. يتابع السير،

ثم يتوقف فجأة ويبدو عليه التردد. ينتبه الآن فقط ان ما

يحملة في يده هو باقة من الازهار فيرمي بها بانزعاج

واضح في كومة الزبالا ويتابع سيره)

(ماشيك وحيداً في الحمام الخالي وكأنه بانتظار عودة

انجي، يصعد الدرج ويختفي تماماً عندما يسمع صوت

كوتوفيتش)..

كوتوفيتش عن بعد: كيف تسير الامور ياسيدة

جورجيلوسكا؟

السيدة جورجيلوسكا عن بعد: الأمور هادئة يا حضرة

الأمور.

(يفتح باب الحمام ويهبط السلم)

كوتوفيتش: شيء جميل ان تكون الحالة بهذا الهدوء.

(يتجه نحو احد المراحيض)

(يرقد سزوكا على سريريه في غرفته في الفندق. يستيقظ على ضربات قوية على الباب. يجلس في مكانه. نراه عبر العبر الحبر المزخرف على رأس سريريه).

سزوكا: ادخل

(نسمع الباب يفتح بينما يدخل ادهم إلى الغرفة).

الضابط عن بعد: عدراً ايها الرفيق سزوكا، اغفر لي ازعاجي

ولكن الموضوع مهم جداً.

سزوكا: نعم.

الضابط: ارسلت من قبل مقدمَ رونا

سزوكا: حسناً.

(يتجه الضابط نحو مؤخرة السرير ويتوقف قربه بينما

يجلس سزوكا على حافته)..

الضابط: هل لديك ابن ايها الرفيق؟

سزوكا: نعم ماريك. هو في السابعة عشرة.

الضابط: انه لأمر محرج.

سزوكا: ماذا جرى له؟

الضابط: لقد كان عضواً في عصابة ويملك. اعتقل وهو الآن

موقوف. هل تستطيع الانتظار هنا من فضلك؟ سوف يرسل

المقدم سيارة لتقلك سأطلب من البواب ان يخطر بك بقدمها

سزوكا: حسناً سوف انتظر، شكرًا.

(يحييه الضابط ويترك الغرفة)

(ينظر سزوكا بجديّة نحو الباب ثم يقبض على رأس السرير

بشدة. ويجلس ماريك وقد سلط على وجهه نور كشاف ينظر

رونا في الخلفية.

رونا: هل اسم ويك مألوف لديك؟

ماريك: كلا.

رونا: ماذا فعلت خلال الانتفاضة؟

ماريك: قتل عدداً من الألمان.

رونا: والآن انت تقتل بولنديين

ماريك: وانتم، عصابير الدوري؟

(ينهض سزوكا من سريريه وقد ارتدى سرواله وقميصه

يناضل ليضع عليه معطف المطر يخرج ماشيك من الباطنة

نحو استراحة الفندق في نفس الوقت الذي يهبط الضابط

الشاب الذي رأيناه مع سزوكا.

الضابط: أيها البواب!

(ماشيك يراقب ويسمع).

البواب: نعم، سيدي؟

الضابط: سوف تأتي سيارة لنقل السيد سزوكا. هل يمكن إبلاغه فوراً عند وصولها؟

البواب: حتماً. السيد سزوكا غرفة ١٨.

(يسير ماشيك باتجاه السلالم. يقف في الخلوة تحت السلالم. بعد برهة وجيزة: مازال ماشيك ينتظر في نفس المكان. في الخلفية، يبدأ البواب في الأقفال. يقفل الأبواب، ويطفئ الأنوار. ينساب ضوء الفجر الباكر عبر النافذة. يتحرك البواب مبتعداً. ينظر ماشيك إلى أعلى بينما تسمع خطوات سزوكا على السلالم).

(يهبط سزوكا السلالم: لا نرى سوى قدميه. بين درجات السلم وعبر زخارف الحديد المنتصبة عليه، نرى عيون ماشيك. ينظر إلى أسفل حيث يزرع سزوكا قاعة الاستقبال بعصبية متعللاً إلى ساعته. يشاهد ماشيك أسفل السلم. يتطلع ماشيك عبر قضبان السلم. يسير سزوكا إلى الامام ثم يتوقف فجأة وعلى وجهه تعبير في غاية الاضطراب.

(شعاع من الضوء اللامع يلتقط وجه ماريك المتعالي. في الخلفية، نرى روني وهو يفتح نافذة من نوافذ المكتب. تحوم فراشة حول الضوء بالقرب من وجه ماريك. يراقبها ماريك بانتهاء).

(يحمل سزوكا في ساعته. يستدير وتذرع خطواته القاعة مجدداً فجأة يبدو أنه قد قرر المغادرة فيسير مصمماً باتجاه الباب.

يظهر ماشيك من مخبئه. يأتي البواب ليقابله ويده صينية ملأى بالكؤوس).

البواب: انتهت الحرب. لنشرب نخب وأرسو، مدينتنا. (يتصرف ماشيك بعدم اكتراثه المعتاد، فيلتقط الكأس ويبتلعها جرعة واحدة.

ماشيك ليلة جميلة. وقت مناسب لنزهة قبل ان اغادر.

البواب: ستغادر حالاً؟

ماشيك: زوجتي غيرة وخاف منها.

(يندفع خلال الباب الرئيسي ويغادر. خارج الفندق يخطو ماشيك ذهاباً وإياباً بعصبية على الرصيف ليضع ثوان وهو ينظر طوال الوقت في نفس الاتجاه. فجأة يندفع بعيداً عن الفندق نحو الشارع)

(يسير سزوكا في الشارع بأسرع ما تسمح به اطرافه. إنه

شارع ضيق شبه مهجور فيما يمتد الرصيف بمحاذاة سجاج طويل

(يسير ماشيك أيضاً على الرصيف بسرعة. يتجاوز سزوكا الذي لا يلاحظ وجوده بسبب استغراقه في التفكير العميق. يحافظ ماشيك على خطواته المتسارعة ويسيقه بعدة ياردات. يدخل يده في قميصه ويخرج المسدس ويرفع زرار الامان. يتوقف فجأة. ثم يستدير عائداً باتجاه سزوكا ينظران إلى بعضهما لجزء من الثانية وتلوح في عيون سزوكا المعرفة. تلمع طلقة ويترنح سزوكا. بينما يقفل ذلك يقف ماشيك صاكاً لسانه وموجهاً مسدسه. يسمع صوت طلقة ثانية ويترنح سزوكا. وقد امسك بكفئه. يطلق ماشيك طلقة أخرى، فيما يظل فمه مفتوحاً قليلاً وهو يفعل ذلك. يتلقى سزوكا رصاصة أخرى فيترنح باتجاه ماشيك. يتراجع ماشيك ويطلق ثانية رصاصة أخرى، سزوكا يئن. مازال يترنح على الرصيف.

سزوكا يئن ويترنح ليسقط في احضان ماشيك. تظهر على معطفه من الخلف لطحات داكنة حيث اخترقته طلقات الرصاص. يمسك ماشيك سزوكا المحتضر بين ذراعيه يبقى الشكلا، بلا حراك ليضع ثوان تضيقهما مجموعوات الالعبان النارية التي تطلق في السماء السوداء خلفهما. يريح ماشيك أخيراً قبضته ويسقط سزوكا بثقل إلى الأرض. تنتشر الألعاب النارية وتنفجر عالياً في السماء. تسقط كسلال من النجوم التي تنعكس في البركة حيث سقط سزوكا. ماشيك واقفاً فوقه، يرمي مسدسه بعيداً. ويندفع راكضاً. المزيد من الألعاب النارية تنفجر في السماء مرسله صوت صراخ عال. مجموعة وجوه تنظر خارج شبابيك الفندق تثير ملاحظتها أضواء الألعاب النارية. من بينهم السيدة ستانيفيتش، كوتوفيتش، ويوتشياكيكي).

(جسد سزوكا ملقى ووجهه إلى أسفل في البركة. الألعاب النارية التي تسقط ميتة تتناثر أرضاً حوله).

(يعود ماشيك إلى غرفته في الفندق، ويتعرق حتى وسطه ويأخذ في الاغتسال. يرش الماء بفرارة على وجهه. يتلمس خطاه حول الغرفة وكأنه مصاب بقصر النظر، باحثاً عن منشفة. وعندما يجد واحدة يجفف نفسه بسرعة ثم يتجه نحو النافذة ويرفع الستارة. يندفع ضوء الصباح الباكر نحو الغرفة يسرح شعره بسرعة ويجمع اغراضه جميعها:

الصابون، المنشفة، فرشاة الأسنان. يضعها كلها في حقيبة الكتف ثم يرتدي قميصه بسرعة).

(يغادر الضيوف جميعهم غرفة الوليمة التي تبدو الآن كميدان معركة مهجور. خادم وحيد ينظف الغرفة).

(في المطعم زالت الفرقة تحفز بحوية رغم عدم وجود ضيوف على الموائد. ينظف خادم المكان ويراقبه سلومكا عن بعد. يسقط الولد طليقاً فينكسر. يضرب سلومكا الولد ويدفعه بعدائه باردة صامتة. يدخل خادم آخر.

يأخذ الموسيقيون، في الاستراحة على منصتهم، ويجهز بعضهم نفسه للذهاب إلى المنزل. يبدأ البعض الآخر في تغليف الآلات. عازف الكمان مازال جالساً يكتأب بقوة. يقوم عازف البيانو بالعزف باصبع واحد نوتات اغنية عسكرية شهيرة للمقاومة).

عازف الكمان: ساقى مخدرة (يوجه كلامه لعازف البيانو) تؤف عن العزف. لقد أمثلت اذناي بكل ما تستطيع ان تسمعه.

(يضحك عازف البيانو ويقفل البيانو ولكنه يأخذ يصفر النغمة ذاتها. تسمع من البار ضحكات واصوات عالية حيث مازال المطرب مستمراً. نستطيع رؤية هانكا لوفوكا عبر الباب ترقص مترنحة من السكر على منصة صفيرة).

(تنجح الحلقة المقامة في البار نحو قاعة الرقص. تختلط الفرق السياسية الآن مع بعضها البعض. سويكي يوليكي وكالبيكي يبدون على احسن ما يرام مع السيدة ستانيفيتش، بوتشياتيكي وكوتوفيتش. يبدو الأخير ثملاً إلا أنه محترم بشكل مسرحي في تصرفاته. يأتي إلى الأمام ويقف بالقرب من منصة الفرقة يتوقف الموسيقيون وينظرون نحوه. كوتوفيتش: انتظروا لحظة ايها السادة!

هانكا لوفوكا تصرخ عن بعد: موسيقى! اريد ان ارقص! كوتوفيتش: دقيقة واحدة! ايها السادة! هل انتم فنانون ام لا؟

عازف البوق: في هذا الوقت من الليل ياسيدي؟ (يضع البوق في حقيبته. يغفل كوتوفيتش حاجبيه الضمخمين)

كوتوفيتش: الفنان الحقيقي لا يهتم بالوقت. انا اطالب بطاعتك المطلقة.

(يبدن بالنوتة الافتتاحية للبولونيز الكلاسيكية التي ألفها اوجينسكي).

عازف البوق: هذا لا يجدي يا سيدي.

عازف الكمان: نحن لم نعرفها من قبل ياسيدي.

(يوجه كوتوفيتش اليهما نظرة غاضبة ويتابع غير مهتم) كوتوفيتش: لا اريد اية اعتذارات. ولا كلمة واحدة إضافية ايها الرجل الشاب. دو ماجور. (١٢)

(يتجمع باقي الضيوف خارج البار. كوتويكز يعود ليخرجهم).

كوتويكز: ايها السيدات والسادة! ايها السيدات والسادة الرقصة الأخيرة! دو ماجور، دو ماجور.

(يذهب الجميع إلى الخارج تاركين كريستينا لوحدها في البار. تترك التند وتسير نحو الشباك ثم تفتحه. يتدفق ضوء الفجر إلى الغرفة).

(يدخل ماشيك الغرفة. تستدير كريستينا عن الشباك فتلاحظ وجود ماشيك).

كريستينا: ماذا جرى؟

ماشيك: لا شيء. يجب أن اغادر.

كريستينا: الآن؟

ماشيك: سيغادر القطار عند الساعة الرابعة والنصف.

(سكون مؤقت. وتسمع الضوضاء من الغرفة المجاورة مرة ثانية)

كريستينا: لا تستطيع ان تغير الاشياء؟

ماشيك: كلا.

يتشكل موكب من المنتشين في قاعة الرقص. تبدو الفرقة مصممة على ماتفعله.

كوتوفيتش عن بعد: الاعتذرات غير مقبولة ايها السادة.

(في هذه الاثناء وفي البار يلتقط ماشيك يد كريستينا وهي تتكئ على أحد الأعمدة. وتخطف يدها من يديه وتسير مبتعدة).

كريستينا: لا تقل شيئاً. فقط اذهب. الوقت متأخر جداً.

(يستدير ماشيك ورأسه منحني ويسير مبتعداً حاملاً حقيته القماشية فوق كتفه. تبقى كريستينا واقفة حيث هي معذبة وخائنة القوى).

(يجتاز ماشيك أرض المرقص بسرعة ثم يختفي. ترى الحلقة في الخلفية وفي وسطها كوتوفيتش ينعكس عليه الضوء وذرعاها مفتوحان إلى اعلى).

كوتوفيتش: شيء رائع، مثير للانباه! والآن الاكتشاف

الكبير (une grande decouvert) يستدير نحونا: نهاية عبقرية نستقبل من خلالها فجر يوم جديد. يستدير مرة ثانية نحو الفرقة، يتحرك بخطوات راقصة، سيداتي سادتي، ضربة عبقرية: البولونيز! هاكم! (voilà)

(يبدو على اهل الطرب التأثير الشديد بينما يقف كوتوفيتش والفرقة في المقدمة)..

كوتوفيتش: منتهى العظمة. ليس هنالك كلمة أخرى. مسيرة عملاقة. حدث وطني. هل من معارض؟ لا احد. اعلن الموافقة الشاملة.

(ينظم كوتوفيتش الضيوف ازواجاً ويبدأ الأزواج بالحرك بشكل ثنائي. يذهب كوتويكز ناحية الفرقة ويبدأ في قيادتها)..

(يقف ماشيك مع البواب في قاعة الفندق. يقوم البواب بتسليمه بطاقة هوية)..

البواب: يا ليتنا نستطيع الاحتفال بوارسو غير المهمة. لا تنس، طالما انا هنا بامكانك دائماً الحصول على أحسن غرفة في المونويل.

ماشيك: هذا شيء رائع. مع السلامة.
(يبدو عليه الحماس للمفارقة ولكن البواب يستبقه).

البواب: دقيقة واحدة! بلغ حبي الى شارع يوزدفسكي (١٣) (يسير ماشيك بسرعة على الرصيف مبتعداً عن الفندق. ثم يترك الرصيف ويتابع السير على الطريق المرصوف. يعبر الشارع وعلى مسافة منه جسر. ويسمع صفير قطار في مكان ما قريب. ينظر ماشيك حوله وهو يسير في الشارع باتجاه الجسر. ثم يظهر شيء ما يلتفت انتباهه فيتوقف. يعود بضع خطوات ويحدق النظر في جزء من سقالة. ويمر قطار فوق الجسر امامه في المدى.

(شاحنة مركونة في ساحة شبه مهجورة يقف انجي قرب الشاحنة، ينظر إلى ساعته متوتراً، يظهر درونوفتسكي فجأة قرب الشاحنة يحمل حقيبة اوراقه)..

درونوفتسكي: تحياتي! كيف تسير الأمور؟
(يركض حول المكان نحو مؤخرة الشاحنة ويبدأ في تسليقها).

انجي بحدة: تعال! ناولني ذلك!
(يمر درونوفتسكي حقيبة الاوراق عبر شباك الشاحنة الجانبية المفتوح إلى السائق).

انجي: انن انت غيرت رأيك!

(يضرب درونوفتسكي بشدة، يرميه ارضاً ويبدأ بركله بعنف، يرمى درونوفتسكي ارضاً وهو يئن)..

(ينظر ماشيك من خلف السقالات)..

درونوفتسكي: ما الأمر؟ لماذا كل هذا.

(يتابع انجي ركل درونوفتسكي بعنف)..

درونوفتسكي: لماذا ماذا تريد مني؟

انجي: الا تعلم حتى الآن؟ انت جئت فقط لأنك طردت. ماذا تريد ان تكون الآن؟ بطلاً؟

يناوله ركلة اخيرة شريرة، يقفز انجي إلى الشاحنة التي تسير فوراً.

يرفع درونوفتسكي نفسه.

درونوفتسكي وهو يئن: لماذا؟ لماذا؟

(مازال ماشيك يتابع المشهد بنظره. فجأة يلاحظ درونوفتسكي وجود ماشيك فيبدأ بالركض تجاهه مستبشراً خيراً. يختفي ماشيك بسرعة حول السقالات ويبدأ بالسير مسرع الخفي بعيداً).

درونوفتسكي ينادي: اهلاً ماشيك! ماشيك! انتظر لحظة يا ماشيك!

(يفرق صوته في ضجيج قطار يمر من هناك)

(يسير ماشيك بسرعة نحو الجسر الذي يمر عبره قطار. يسمع صوت درونوفتسكي فيبدأ بالركض. يتوقف درونوفتسكي)..

درونوفتسكي يصرخ يائساً: ماشيك ارجوك ان تتوقف! ارجوك توقف!

(في الناحية الأخرى من قوس جسر السكة الحديد يقف ثلاثة جنود يتحدثون بشكل عفوي. يظهر ماشيك تحت القوس. يركض وينظر من فوق كتفه. يدور، ولكنه لا يلاحظ وجود الجنود إلا في اللحظة الأخيرة، ولا يستطيع ان يمنع نفسه من الاصطدام بأحدهم.

يمسك بمسدسه بردة فعل عفوية ولكنه لا يجده هناك. وعندما يدرك ذلك يركض مرعوباً).

يرسل صوت درونوفتسكي صدى تحت قوس القطار: ماشيك ماشيك!

(يمسك الجنود ببناذقهم ويبدأون بملاحقة ماشيك)..

الجندي الأول: توقف!

الجندي الثاني: لا ريب انه مجنون!

درونوفسكي يصرخ عن بعد. اوقفوه! اوقفوه!

الجندي الثالث: انه يحمل مسدساً (يصرخ) توقف أو سوف نطلق النار.

(يطلقون عدداً من الايرة النارية بينما يمر قطار آخر محدثاً ضوضاء على الجسر).

(يركض ماشيك مسرعاً فتصيبه رصاصة ويسقط ارضاً. ينهض فوراً بتمهل ويثامع الركض مترنحاً فيدخل في صفوف الفصيل المنشور ويختفي عن الانظار. يتبعه الجنود وهم ينظرون إلى الملاءات المرفرفة).
الجندي الأول: انتبه لديه مسدس.

الجندي: بحق الجحيم إلى أين ذهب؟

(يسير الجنود امام صفوف الشراشف الجافة. بينما هم يسبرون تظهر بقعة دم تنتشر بسرعة على احد الشراشف).
(تحرك يد ماشيك من خلف الشراشف وتضغط على البقعة فتأخذ في الانتشار. يئن ماشيك خلف الملاءة. ثم يظهر وجهه. ويتنشق اليد التي تحسست بقعة الدم. يتهالك نحو الارض لا هماً).

(لازال الجنود يبحثون عثماً بين الملاءات)..

الجندي الأول: لا يمكن ان يكون بعيداً.

الجندي الثاني: رأيته. سوف يكون هنا في مكان ما.

(يركضون باتجاه آخر).

(يحاول ماشيك النهوض ويرفع حقيبته القماشية إلى اعلى).

(تقف كريستينا حزينة. وحيدة في البار. يدخل ازواج سائرون على نغم البولونيز إلى مقدمة المشهد. يظهر سكير وحيد يسير بخطى غير ثابتة. كوتوفيتش يلاحظ وجوده).

كوتوفيتش صارخاً: دقيقة واحدة، دقيقة واحدة!

(يركض نحو كريستينا، يمسك يدها ويجريها نحو السكير وهي لا تقاوم. فيشتركان بالبولونيز).

(يركض ماشيك بمحاذاة حائط عال وهو يترنح بقوة، ويسعل سعالاً عنيفاً سعالاً خائفاً مقيتاً).

(تمر كريستينا مع رفيقها. متبوعين بأزواج أخر. تأخذ الحركة في التباطؤ ويصبح لها اسلوبها بينما تبهط الموسيقى وتصبح خارجة عن النغم).

(يمر كوتوفيتش رافعاً ذراعه اليمنى وعيناه جامدتان

كالزجاج. وجوه الراقصين مبرجة غير باسمة بينما تتابع المسيرة حركتها نحو باب الغرفة الذي تتدفق منه أشعة الشمس.

في القاعة التي تضئها اشعة الشمس يأخذ البواب العجوز ما يبدو سارية طويلة من زاوية الغرفة فيفتحها ويرفع العلم البولوني، يمشى مشية عكسية بعيداً عبر الباب الأمامي للفندق).

(يئن ماشيك ويسعل ركاضاً نحو مقلب قمامة. يترنح وهو يركض بين اكوام الزبالة. يطير رف كبير من الغربان وخلفه تبدو سماء الصباح. يقع ماشيك أعلى كومة زبالة وهو يئن ويتقلب كالمحوم، كالحيوان الذي ينازع سكرات الموت. يختلط انينه بقفقه قطار منطلق وبأنغام بولونيز اوجنسكي المتناثرة. تصبح حركاته اكثر بطناً ثم تتوقف كلية. تحبب الصورة تدريجياً.

النهاية

(١) حادثة الرجل الجريح لا تظهر في السيناريو الأصلي حيث يفر الكمين لفترة اقص من الزمن، وله تأثير مباشر اكبر.

(٢) في السيناريو الأصلي يبدأ هذا المشهد بمنظر عام لمشهد اللش سيارة الجيب المغلوبة، عجالاتها مازالت تدور بهبط، الجسدان بين

العشب، تظهر فتاة صغيرة وتقف وتتنظر إلى الجنئين

(٣) sorb الغيرة الاهلية: شجر يشبه التفاح او الاجاص

(٤) well في البولندية تعني ولف بالانجليزية وهنا تستخدم للتعريف بقائد الفدائين

(٥) في الاستخدام البولوني العادي فإن زوجة الضابط، خاصة من له رتبة عالية، تعطي لقب زوجها وهو ما يستخدمه بوتشيتاكي.

(٦) Puppies تعني الكلاب الصغار وتعني حقى وهنا تلاعب على المعنيين

(٧) حدث آخر يتعلق بهوصول لبلي مساعدة كريستينا إلى البار وله وضع عند هذه النقطة في السيناريو النهائي

(٨) قول من شعر ميتشيفيتش يصف به انساناً متفرداً

(٩) يرفع هذا الهاتف علامة النصر أو الفوز

(١٠) للكلمة المستعملة في النص هي Sanacja وتعني (الوقاية الصحية) هذا هو الاسم الذي كان يطلقه العامة على النظام القائم قبل الحرب، والذي كان يناضل علانية لاستعادة الجمهورية صحتها.

(١١) المشهد بين سزوكا وبودجورسكي لا يظهر في السيناريو الاصيلي

(١٢) دو ماجور مقام دو الكبير.

(١٣) شارع شهير في وارسو

• الهالوين: عيد جميع القديسين عشية ٣١ أكتوبر.



أسستني كارثة

أسسني

أفلاطون

والإرجاني..

عبد المنعم قدورة * وسعيد البرغوثي **

واحد من النقاد القلائل على الصعيد العربي الذي يمتلك تلك الذائقة العميقة الشديدة الحساسية بجانب ثقافة موسوعية متنوعة بعيدة عن التحذلق والاستعراض الكتابي والمجالسي. فحياته بكاملها شخصاً وكتابة مسكونة بالعزلة والابتعاد عن الأضواء الاجتماعية الكاذبة، أراه دائماً حاسمة وبعيدة عن المجاملة والتزويق حيث يرى أن الشر يكتسح العالم والرداءة تقذف به إلى الجحيم.

* كاتب من سوريا - ** كاتب من فلسطين.

❖ بداية، دعنا نتحدث عن منطلقات الإبداع، ففي «القيمة والمعيار» و«الخيال والحرية»، ثمة محاولة نقدية، أو نظرية، لتبيين الظواهر الفنية والإبداعية وتجلياتها وإعمال العقل في دراسة الظاهرة الأدبية، ما تأثير الغربة والشتات والبحث عن الذات والهوية الوطنية في تأسيس ما كتبه؟

* لم يؤسني افلاطون ولا أرسطو، ولا كانط ولا هيجل، ولا الدكتور جونسون ولا ت.س. إليوت الناقد، ولا الأمدي ولا الجرجانيان، وإنما أسستني النكبة، أو الكارثة التي حلت بفلسطين سنة ١٩٤٨، وفي الصלב من يقيني أن من هو ليس مغتربا في سواء حضارة الأيدز والسفلس، حضارة النهب والعدوان، لا يسعه البقة أن يكون انسانا، بل هو حيوان بليد وكفى.

وفي الحق أن المسافة بين البشر والبقر أخذت بالتقلص في هذا الزمن الخاوي، ولكن فمة بقية من أهل الاغتراب مازالت تحيا بمنأى عن البذامة والابتذال، لتمثل الجنس البشري على الأصالة، وتلصق الانساني بوصفه لباب الكون، أو روحه النفيس.

وعندي أن جل العملية النقدية يتجذر في مزاج الناقد، والمزاج هو الطبع الذي يولد مع المرء، ولكن يتأثر كثيرا بالحوادث الحادة التي يعيشها في حياته، ولا سيما بالكوارث الوطنية والاجتماعية التي من شأنها أن تشد الحساسية وأن تمددها بزخم عارم لم يكن لها من قبل، والحساسية عندي هي اليخضور الساري في شجرة الحياة كلها.

❖ هل نتطلع الى صياغة نظرية جديدة في النقد، مقبولة ومتماكة، من شأنها أن تتناول التراث والأعمال الأدبية المعاصرة؟

* في الحق انني اتطلع الى البرهة التي أكف فيها عن ممارسة هذا العناية السقيم العقيم الذي يسمى الكتابة فلامراه في أنني أبقى وأتعب بغير مردود، أيا كان نوعه، فلو لم يكن هناك سوى مردود معنوي لرضيت. ولكن، ما من شيء إلا التعب اللامدني، والعداء من كل حذب وصوب، والصوص ينهون الكثير ما أكتب، دون أن يشعروا بأي حياء أو خجل. وفي الحق ان استطاعتهم أو قدرتهم على الاحتيال هي قدرة ايليسية مأكرة. والغريب أنهم في الغالب من ذوي الأسماء المرموقة في العالم العربي، ولكنهم على الحقيقة مسوخ، ويجهلون غريزة الشرف جهلا ما بعده جهل.

انني لا أشعر بشيء قدر ما أشعر بالفيظ والحنق والاشمئزاز،

في هذه الايام. وأنتي لأحمد الله كثيرا لأنه زودني بنازع التقرن والازدراء، ولأنه وهبني حاسة من شأنها ان تكتشف الغشاة والرفانة بسرعة، وأن تقرق منهما وتجنّبهما فورا وأظن أنني احترم المتنبي لجملة من الأسباب، أولها وأهمها انه شخصية ازدرائية لا تضاهي بقاتا، وإن كان شخصية تنديدية في الوقت نفسه، وهذه مثلبة من مثالبه الشائنة. فلئن كان الازدراء تلميحيا واستعلانيا، في أن معا، فإن التنديد جهوري وغوغائي أيضا. وفي هذا فرق كبير بين علو والذنو. فلم يبق أمام المغتربين، عشاق السمو، إلا ان يحتقروا بصمت، وبخاصة هذه الحضارة الحديثة التي اسميها حضارة السفام، والتي أخذ انسانها يتحول بالتدريج من كائن بشري الى كائن بقري. ولكن الاحتقار لا يسعه أن يكون جماع وظيفتهم، إذ لا بد لهم من رسالة ايجابية. ولعل في المهسور أن تلتخص تلك الرسالة بوجوب صيانة المسافة التي تفصل بين النفيس والمسيس. وبايجاز، ان أخلاق علو هي لباب الحياة، ولا يبقى سوى اللحاء وحده.

❖ تذهب الى أن معظم الدراسات الأدبية والنقدية العربية منذ أوائل القرن العشرين هي نقود من النقط التطبيقي، وأن الكتابات المتخصصة بنظرية الأدب، أو بالتحرف على ماهية هذا الجنس الأدبي أو ذاك، قليلة الكمية وضييلة القيمة في أن واحد. كيف توضح هذه الفكرة، إذا ما تذكرنا الدراسات النقدية الجادة التي حفل بها تاريخ الأدب العربي المعاصر في اربعينيات القرن المنصرم وخمسيناته؟

* أن هذا الامر شديد الوضوح، فلقد درس طه حسين والعقاد ومنصور والنويهي وأبليا حاوي ومارون عبود وسواهم، هذا الشاعر أو ذاك، وهذا الديوان، أو ذاك، وهذه الرواية أو تلك فمثلا، درس طه حسين كلا من المتنبي والمعري، كما راج كل من النويهي والعقاد يخصص كتابا قائما بذاته لدراسة أبي نواس. ولقد كرس طه حسين عدة مقالات لدراسة أبي نواس نفسه في الجزء الثاني من «حديث الأبيعاء». وقدم ألبيا حاوي دراسة مطولة جدا للمتنبي. وهذه جهود يحمدون عليها حقا ولكن من من النظريين العرب، أكانوا نقادا أم مفكرين، قد خصص كتابا لنظرية المسرح، أو للشعر أو للرواية، أو حتى للنقد، أعني بحثا يدور على ماهية النقد ووظائفه المتعددة؟ ان مثل هذا الجهد قد تأخر في الظهور، من جهة، وجاء قليلا من الناحية الكمية وظفيف الشأن من الناحية الكيفية.

ولا يمكن لمثل هذا الحال أن يكون وليد المصادفة، فنظرية

المسرح، مثلاً، لا يسعها أن تتضح في دائرة حضارية مسرحها ضامراً، أو يكاد أن يكون معدوم الوجود. وقل الشيء نفسه عن الرواية. (فالرواية العربية ما زالت حتى الآن دون مستوى النضج. أما الشعر فأمره مختلف. إذ لقد ازدهر الشعر العربي الحديث على نحو نادر، كما ازدهر نقد الشعر أيضاً. ومع ذلك، فإن التخليق للشعر قد ظل متخلفاً في العالم العربي الراهن).

❖ كيف يمكن أن توضح لنا رؤيتك لعلاقة القيمة ومعياري القيمة، ما دمت قد قررت في كتابك «القيمة والمعياري»، أن ليس ثمة معياري واحد شامل ومطلق نملك من خلاله أن نتوصل إلى حكم قيمة نقدية حاسم ونهائي؟

* بداية، حبذا التأكيد على أن القلق من أجل القيمة، وكذلك السعي الصادق وراء المعيار، هما قيمة بحد ذات كل منهما، إذ ما قيمة الإنسان بغير قيمه، أو بغير قلق من أجل القيم؟

وفضلاً عن ذلك فإن في الميسور الذهاب إلى أن العقل البشري بملك قدرة على النقض (النقد والنقض الخوان توأمان) فحين يظن المرء بأنه قد توصل إلى المعيار الشامل، أي إلى القيمة التي تؤسس الحق كله، فإن في مقدور أي من تلاميذ المدارس المتوسطي الذكاء أن يهدم كل ما قد تأسس، وذلك بحكم كون العقل البشري أقدر على الهدم منه على البناء.

ولكن أهم ما في الأمر أن القيم كلها، سواء أكانت فنية أم أخلاقية إنما يصنعها المزاج وليس الزمن البرهاني المتخصص بالحقائق اللازمسية، أي تلك التي لا تمنع اختلاف الأماكن والأزمان، مثل حقائق الرياضيات الخالدة. ومادام الأمر كذلك، فإن الإجماع سوف يكون صنفاً من أصناف المحال.

وقصارى المذهب أن الحكم النقدي إنما ينبع من مزاج الناقد، أكثر مما ينبع من ذهنه البرهاني، مهما يك حصيفاً أو فاره القامة. وما النص الأدبي العظيم إلا ذلك الذي يناسب أمزجة متباينة، ويصلح للقراءة في أماكن كثيرة وأزمان طويلة.

❖ ترى أن محتوى الشعر هو محتوى النفس حصراً، أين ذهبت أفاق العالم الخارجي، علماً بأنك تؤكد على أهمية التجربة الإنسانية ودورها في إثبات الشعر؟

* لا مرأى في أن محتوى الأدب والفن بعامة هو محتوى النفس حصراً، ولا سقط الإبداع في الخارجية المبتذلة التي من شأنها أن تزيل كل مسافة بين الأغبياء والألباء. فالشاعر الجيد يملك أن يصف الزهور وكأنها تنبت، لا في الطبيعة، وإنما في تربة روحه. وأحسن مثال على ذلك هو قصيدة

«الندى البري» للشاعر الإنجليزي وليام وردزورث. أما الشاعر الخارجي فيصف الزهور وصفاً محايداً فاتراً، أو فقيراً إلى الحرارة التي من دونها لن تكون هناك حياة نباتاً. وتملك أن تجد مثلاً واضحاً على هذا الصنف من أصناف الخارجية الخاملة في أشعار البهاء زهير.

فيواسطة الداخلية الحية لا يظل الشيء كأننا موضوعياً قابلاً هناك في الخارج المحايد، أو قل أنه لا يظل موجوداً في ذاته، بل يصيب برسم الحدى والتوسم والعاطفة والوجدان، أي هو يصير من أجلنا بعدما كان من أجل لا شيء.

إن الشعر شعور، وعلى الأشياء أن تستحيل إلى مشاعر كي تصبح صالحة للولوج في بنية القصيدة الحية الفاتنة. ولست أؤكد على شيء بقدر ما أؤكد على أهمية التجربة الإنسانية، أقصد بالخصب ممارسة الإنسان للحياة وعلاقته بها. إن الشعر، بل الفن بعامة، إنما يخزن أو يستضيف العلاقة التي بين النفس والأشياء، فالتنفس بغير الأشياء ليست سوى خواء والأشياء بغير النفس ليست سوى حياء، أو حتى بلا معنى. ولهذا يجوز القول بأن الكون لم يكتمل إلا يوم جاء الإنسان، أو الوعي، إلى الوجود.

وخلاصة الأمر أن النشاط النفسي، أو الجواني، هو المنتج للعلاقة، أي للشعور، أو للشعر والأدب بوجه عام.

❖ ماذا أردت بالتركيز على موضوعية الذاتية، أو التذوق الأدبي، للنص الشعري؟

* أردت بدقة أن يكون النص الأدبي إنجازاً ممتعاً منعشاً جذاباً، لأنه لن يؤثر في النفس إلا إذا اتسم بهذه السمات الماهوية حصراً. والتأثير في النفس هو الغاية النهائية للعمل الفني.

فمما هو معطوم أن عدداً كبيراً من الناس في العالم العربي قد راحوا يتحدثون، في الربع الرابع من القرن العشرين، فكرة مؤداها أن على النص الأدبي أن يسهم في تغيير العالم. أما أنا فاعتقدت، ومازالت أعتقد، بأنه ما من أدب قط يملك أن يستقلب المشروع البشري على نحو مباشر. ولكن الأدب يستطيع أن يغير الذات، أو النفس، التي سوف تغير التاريخ، أي تغير وجودها، أو جملة شروطها.

ولكن الأدب لا يملك أن ينجز هذا الأثر، أو هذا التغيير المنشود، إلا إذا كان ممتعاً، والأدب لا يكون كذلك إلا إذا كان حياً مواراً بالدماء القانية الحمراء المغفلة بخضاب الحياة. فمما هو يديهي أنه ما من شيء يغير، أو يؤثر على نحو إيجابي، إلا

الجميل الحي المحبوب والجذاب.

ومما هو مؤسف حقا أن معظم ما يكتب من أدب في هذه الأيام لا يصلح للقراءة بتاتا، ناهيك عن المتعة والتأثير. ولهذا فإن لا ينشئ، أو لا يخطب ولا يجذب، وهذا يعين ألا يصلح للذوق بأي حال من الأحوال. فإن يكون النص برسم الذاتية يعني، كما قال عز الدين بن الأثير في «المثل السائر»، أن تكون له نشوة كشوة الشعر.

لقد قسد الذوق الفني في هذا الزمن القاحل البليد، وفساد الذوق يعني بالضرورة فساد الآداب والفنون. فلا خروج عن سمت السواد إذا ما أعلن المرء بأن العالم العربي لم يخرج من عصر الانحطاط بعد.

❖ تقول بأن ترفيع اللغة إلى أفق اكتمانها هو الوظيفة الأولى للشعر، بل ربما لكل نص أدبي عظيم، كيف ترى الوظيفة الاجتماعية والفكرية للشعر، علما بأنك تذهب إلى ربط الشعر بالحياة؟

❖ حين أعرف الشعر بأنه كمال اللغة، لا أقصد بتاتا أن يتحول الشعر إلى نزع لفظية، أي لغو تليفه الأيام، بل أقصد أمرين متجادلين أو متكاملين، لابد من توضيحهما في مقالة خاصة. أما الأول فخلاصته أن المحتوى قد وجد تعبيره الأكمل بواسطة اللغة الأكمل. ولهذا، شددت الحضارات القديمة كلها على الشعر، وصاغت ما هو جوهري في أديانها صياغة شعرية. وأما ثاني الأمرين فهو أن البلوغ إلى الكمال اللغوي من شأنه أن يلغي كل فرق أو تمييز بين الشكل والمضمون، وهو تمهيز اصطنعته هذه الحضارة الحديثة في طورها الشائع، وإن كانت له جذور في أطوار تاريخية سابقة.

إنّ، حين أقول إن الشعر الجيد هو كمال اللغة إنما أعني بالدرجة الأولى أن الفحوى الاجتماعي، وكذلك التاريخي والروحي قد بلغ إلى أكمل ظهور ممكن، أو صيغ بأسلوب مناسب، إذ ينبغي أن نذكر دوما أن الأدب

تعبير وقدرة على تفعيل اللغة بنهج تلقائي ناج من الافتعال، بحيث تستجيب لمطالب الروح، ولا سهما لحاجة الحساسة والذائقة والغريزة الغنية التي هي برهة ما هوية في بنية النفس. وعندي أن الأدب الذي يلبي حاجات الذائقة لا يسعه البتة إلا أن يكون ملاء يترعه الهم الانساني قبل كل شيء، أي يأهله هم تاريخي أو اجتماعي صار أزمة روحية، أو

أزمة تفعل فعلها في داخل الروح بالدرجة الأولى.

جزما إن البشر يفتات بعضهم بعض، أو يفتدي الواحد منهم بلحم الآخر، فلا يسع الفنان، (ولا سيما الكتاب الأدبيين) أن يقف متفرجا على هذه الحقيقة العضائية التي من شأنها أن تفجر الدماغ الصاس.

❖ تربط بين الخيال والحرية، وتشير إلى أن الخيال لا يختز شيئا بقدر ما يختزن حنين الروح إلى الحرية، كما تشير إلى أن الخيال الفني هو انبثاق من المقتاضي، أي من المجدس والمعطى، هل الخيال الممزوج بالواقع هو حرية مطلقة؟

❖ ليست هناك حرية مطلقة بأي حال من الأحوال. وكل ما أردته هو أن انتقد أدب عصرنا ففي الحق أن هنالك تباين أدبيين وأصحين في النصف الثاني من القرن العشرين، وكلاهما لم يحالفه النجاح.

أما التيار الأول فهو تيار الواقعية الفجة أو المباشرة التي تريد أن تصف الواقع من حيث هو معطى، أي كما هو تماما، وبغير أي توظيف للخيال أو للتخييل.

وأما التيار الثاني فهو التيار التجريدي الخاوي من كل محتوى واقعي صريح أو أصيل. ويسعني أن أخص ما قد شددت عليه في أن الأدب الناجح يمزج العنصر الواقعي بالعنصر الخيالي، إذ أن من شأن هذا المزاج الصبيب أن يجعل النص متنا بقدر ما فيه من خيال معتدل، كما يجعله صلبا أو تجسيدا وبريقا من التجريد المفرط، بفعل ما فيه من حقيقة مستمدة من صميم الحياة التي تعاش بالفعل.

❖ ترى أن الأدب من صنع الخيال، وأنه لا يمكن لنا أن نفهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمنا ماهية الخيال الذي هو جزء من ماهية الانسان. مستولا على ذلك بأن كتابا مثل الكوميديا الالهية لدانتشي ما كان له أن يمتنع بتلك السعة الطيبة إلا لأنه شديد القدرة على دمج الخيال بالوجدان. هل تعتقد بأن النص الجيد هو ذلك الذي يمزج الخيال بالوجدان؟

❖ نعم، أؤمن جازما بأن من شأن النص الجيد أن يدمج الخيالي بالوجداني أو العاطفي. وهو إذ يفعل ذلك فإن يكون قد وظف عناصر الواقع سلفا، وإلا فانه لا يؤثر في الوجدان، أي في الجهاز العاطفي للانسان.

وفي الحق أن دانتشي المفترق الذي كان

**العالم العربي
لم يخرج من
عصر
الانحطاط
بعد...**

اللوعة بعدما طردته فلورنسا، فراح يتشرد في الأرض، ما كان له أن ينتج «الكوميديا الإلهية»، التي هي درة الآداب الأوروبية في القرون الوسطى كلها، لولا شعوره بأن ليس من نسيج عصره، وربما ليس من نسيج هذا العالم الأخذ بالتخمج يوما عن يوم.

ثم إن شعور دانتلي بالاغتراب هو الذي استطاع أن يؤسس الآداب في أوروبا من جبال الأورال شرقا إلى جزيرة أيرلندا غربا، وفي الحق أن آثاره على شكسبير، الذي لم تنفخ أية حكومة، لا يخفى على أي بصير، وأهم ما في أمره أنه كان أعرف الناس في زمنه بكيفية توظيف الخيال ودمجه بالواقع والوجدان ابتغاء إنتاج نص أدبي خالد.

✦ ننقل عن الشيخ الأکهر محي الدين بن عربي، أن الخيال هو نعيم الناس وجسيمهم في أن واحد. وترى أنه أدرك الوجه التحريدي للخيال، بل أدرك الجذر الماورائي العميق الذي يؤسس حرية الإنسان وفنونه وأحلامه وأساطيره هل يمكن لنا أن نطبق هذه الرؤية على صنوف الأدب كلها، أم على أدب الصوفي المثالي وحده، حيث يضمحى عالمنا عالم لخيال ليس إلا؟

✦ لعل مما هو جلي أن نظرية ابن عربي في الخيال هي بالدرجة الأولى رؤيا صوفية خالصة، ولكنها، مع ذلك، نافعة للنقاد الأدبيين الذي يود أن يستوعب ماهية الأدب من حيث هو شاطئ لقوة الخيال، تماما بقدر ما هو نتاج للوجدان الذي ينفعل بالواقع الحي دوما. لقد رفضت فكرة ابن عربي حين قال أن العالم كله خيال وحسب. فالواقع هو الحياة التجريبية الميضية التي لا مراء في كونها حقيقة محسوسة تعاش يوميا، بل تكادها النفوس المطمهة أيام مكابدة.

والجدير بالتنويه أن ابن عربي قد كان أول من أسس نظرية الخيال في تاريخ الفكر البشري برمته. وفي هذا الأمر دليل على أنه خبير بالنفس حقا، والأهم من ذلك أن رؤيته للنفس بعيدة كل البعد عن أن تكون رؤية سكونية، وذلك لأنه قد رأى الخيال بوصفه قوة ابتكار، أو قوة خلق وإبداع، بل نوه الشيخ بأن الخيال غريزة في الإنسان تطالب بأشباعها الخاص. ولهذا السبب فإن كل مجتمع في الدنيا ينتج الفنون والآداب. وربما كان هذا السبب نفسه هو ما جعل «ألف ليلة وليلة» أكثر الكتب رواجاً في أوروبا الغربية، خلال طور الكمبيوتر والاستلاية. فلاربيب في أن ذلك الكتاب استجابة متعارة لغريزة الخيال التي تطالب دوما بحققها في الاشباع.

وبإيجاز إن الخيال ليس كل شيء، ولكن الواقع لا يملك البتة أن يلجأ إلى العالم الأدبي إلا إذا جاء ممزوجا بالخيال. وهذا يعني أن مقولة «المحاكاة» التي قال بها كل من أفلاطون وأرسطو هي مقولة فاسدة، لأن النص لا يحاكي إلا بقدر ما يتخيل. فلا بد من القول بأن الفنون والآداب هي في برهة الوساطة دوما، إلا إذا كان عملا متطرفا في المباشرة، أو متطرفا في التجريد. ولاربيب في أن هذين المتطرفين هما شكلان من أشكال الانضاع

✦ في كتابك «الخيال والحرية» ترى أن الأدب حرية أو صنفا من اصناف الحرية، ثم تعبر عن رغبتك في الابتعاد عن انجاز نسوية بين النظرة المثالية وبين النظرة الواقعية، كأنك تريد أن تماهي بين أنصار الفن للفن والفن للحياة هل هذا صحيح؟

✦ في الحق أن مثل هذه التسوية لا تعنيني، بل إن هذه المثنوية ليست من اهتماماتي بقاتا، فما أعني به هو مثنويات أخرى مثل الصحيح والمغلوط والأصيل والتفيل، والوهمي والحقيقي، والنفيس والخسيس، والعالي والداني، وما إلى ذلك.

ولست أريد أن أوفق بين مذهب «الفن للفن» ومذهب «الفن للحياة». فأننا أؤمن جازما بأن الفن ما كان ولن يكون إلا من أجل الإنسان، أي من أجل الحياة البشرية، التي هي اجتماع وتاريخ بالدرجة الأولى. ولكنني لن أتنازل قيد أنملة عن وجوب احتقار العمل الفني أو الانجاز الأدبي، للأصالة الناجمة من كل تزوير. لا خلاف البتة على غاية الفن، ولكن الخلاف على كلفيته. فهناك من يقبلون الزائف على أنه أصيل. ولكن الثقة الراض لكل انضاع سوف يصمد في وجه كل تزوير، على الرغم من أن عصرنا لا هم إلا أن يقيم أعراسا للخصيان.

✦ في حديثك عن الاغتراب ترى أنه المؤسس الأول للفنون والآداب، بل حتى للفلسفة الذاتية والصوفية أيضا، هذا بينما يذهب بعض الدارسين إلى القول بأن الدراسة العلمية للأدب يجب أن تنفصل عن الأدب نفسه. فما قولك؟

✦ أولا - لا أرضى بأن يفصل الناس بين الكاتب وبين ما يكتب. وفي قناعتي أن دراسة النصوص التي يكتبها الكاتب من شأنها أن تزيد معرفتنا بشخصه وبحياته وبالبيئة التي كان ينفعل بها ويتأثر، ويحاول أن يغير فيها إلى حد ما.

ثانيا - دعنا نسلم بهذا الانفصال تسليما جدليا. فهل هذا

هو إفران من افرازات الحساسية، فلا يكابده إلا الحاسون، أو من كانت حساسيتهم شديدة الزخم. أما البلادة فلا يسعها أن تنتج شيئاً سوى كانتات تطبه البشر وحسب.

♦ التوتور والصراع صفتان من صفات الحياة وإنه ترى أنهما الينبوع الخ الذي ينبثق منه عدد كبير من المسرحيات والروايات. كيف يمكن لك أن تشرح هذا الموقف وتبين تواشجه مع عوامل الإبداع؟

* مما هو جد ناصع أن الحياة متوترة دوماً، ولكن إلى هذا الحد أو ذلك، وبما أن كلا من الرواية والمسرحية هي صورة عن الحياة، بل منبثقة من صميمها الحي، فإنها يجب أن تكون منسوجة من التوتور والصراع هي الأخرى، والا جاءت فاترة وفقيرة إلى الحرارة. وكل ما يفتقر إلى الحرارة هي شيء ميت أو على حافة الموت حتماً، وذلك لأن الحياة هي الحرارة بأمر عينها، بل إن التوتور هو نتاج حرارة بالضرورة، ودون أدنى ريب.

فلعل أول سؤال ينبغي أن يطرحه الناقد حين يقرأ نصاً أدبياً ما هو هذا: هل يتوقد النص بالحرارة الجوانية، أم يرين عليه فتور بلهية؟ فما من عدو للأدب كالبلاهة والفتور، أي غياب الحساسية. والنص لن يوقد أو يتوهج إلا إذا اختزن شيئاً من توتر الحياة وانشطارها وميلها إلى الاحتدام، وربما كان السبب الأول في جعل المتنبي شاعراً صالحاً للقراءة حتى اليوم أن يكون انخراطه في توتر ما، ولا سيما هذا التناوب المتبادل بينه وبين المجتمع.

♦ في بحثك عن الصوفية والحلم والاسطورة ترى في الصوفية أدباً. ما مقومات هذا الأدب؟

* لا يقل الأدب الصوفي عن كونه حواراً مع سر الكون، أو مع الغامض المتناهي في الأمداء كلها. ولعل هذا العنصر، أو المقوم الأول، أن يكون السبب الذي جعل الأدب الصوفي مقروءاً في الكثير من مناطق الدنيا. إنه صنف من أصناف الميتافيزياء، التي لا تكفي بقراءة الكون، بل تهتم على نحو نادر بقراءة النفس والتعرف إلى أسرارها وخصايها. يقول الغزالي: «الحقيقة فقه النفس».

ثم إن للأدب الصوفي سمات جعلته سائغاً لدى النفوس. ولعل أهم تلك السمات أن تكون اللطف الذي يملك أن يشبع الذائقة وأن يستجيب للحاجة النفسية إلى الدمائية والرقّة والتمتع

يعني أن الاغتراب الذي يكابده الأديب، ذلك الكائن الاثري المرهف الحساس، ليس العامل الأكبر في تأسيس القنون والآداب؟ ففي الحق أنه ما من رابط يربط بين الأمرين.

ثم إن الاغتراب، أو التناوب المتبادل بين الفرد والمجتمع، هو نتيجة وسبب في آن واحد للتوتور الذي من شأنه أن يعزز الحساسية وأن يزيد من فاعليتها، وإذا ما تحركت الحساسية على نحو عارم تحرك الانتاج الفني فوراً، إذ الحساسية المتفاعلة مع الاغتراب والشعور باليؤس، هي الينبوع الأكبر للأدب والفنون كلها.

ولهذا، فإنني أؤكد من جديد على أن الشعور بالاغتراب هو واحد من أكبر المصادر الغزيرة للأدب العظيم.

♦ تنطلق في نبيان أثر الحساسية في النص الأدبي من مقولات ذات صفة تقريرية. وهنا تثار مسألة علاقة الحساسية بالإبداع. فهل الحساسية هي عقل الأدب الباطن ولا شعوره المكتنوز؟

* يتحسس الكاتب الأدبي الحياة، فيشعر بكل خلل كبير يعترضها ويشوهها. ولكنه يتحسس وجهها الإيجابي أيضاً، تماماً - كما فعل ورد زورت حين راح يصور الطبيعة مفتونا بمباهجها وسرها الذي كان يحسده دون أن يدرجه بوضوح. ترى، كيف يمكن لشكسبير ودستوفسكي معاً أن يعرفا دربهما إلى الوجود والشهرة لولا أن يكون كل منهما قد راح يتحسس الشر بأشالة لا مثيل لها من قبل بقاتنا؟ فلكل كاتب حساسيته التي تعمل دوماً على تمكينه من التقاط الفحوى الذي يناسب طبعه أو مزاجه. وعلى قدر الزخم الذي تتمتع به حساسيته تكون قيمته أو قدرته على احراز النجاح.

وفي صميم قناعاتي أن الفنان الكبير، وكذلك الناقد الكبير، لا يعرف دربه إلى الوجود إلا في سواه ثقافة أو حضارة لها القدرة الكافية على تنمية الحساسية في الأفراد، أقله في

النخبة المنتجة للثقافة العالية، إن الأدب ليس سوى حساسية، قبل أن يكون ذهناً أو تفهماً نظرياً للحياة، وأن سيد الروائيين بأسرهم، أعني دستوفسكي هو أحسن مثال على صحة هذا المذهب. ولهذا كان الحس والاستبصار هما الطاقان الأكثر أهمية في مضمار انتاج الفنون والآداب، وكذلك في مضمار نقد الفنون والآداب.

ومما ينبغي توكيده أن الشعور بالاغتراب

كتاب ألف ليلة

وليلة استجابة

ممتازة لغزيرة

الخيال ..

بالوسيم. أما صلة الصوفيين باللغة وبالجمالية الشعرية فشان يندر أن يجده المرء لدى سواهم من الناس، وما ذاك إلا لأنهم لا يكتفون بمعرفة اللغة، بل هم يتذوقونها من حيث هي جمال ومتعة واستجابة لمطالب الروح اللطيف الرقيق. ففي الحق أن معرفة ابن عربي باللغة العربية هي شأن مثير للعجاب، وذلك لشدة دراينته بتفاصيلها وحقاتها التي لا يعرفها إلا الخبراء وحدهم.

وما من ريب في أن أسلوب النغري لا يذو أسلوب آخر في اللغة العربية سوى أسلوب القرآن الكريم. لقد كان ذلك الصوفي الجليل المهيب واحدا من أكبر الذين حاولوا أن يطوا الكلمات محل الأشياء، أي أن يجعلوا الأقوال أنفس من الأفعال وأعظم، وما ذاك إلا لأن الأفعال سريعة الزوال، أما الأقوال، اذا ما كانت أصلية، فباقية ما بقي هناك أناس يتكلمون.

ولكن أهم ما تنطوي عليه التجربة الصوفية أنها استجابة لطيف الإنسان بحدود تجربته المقيدة أو المشكومة بالهيامة وما يندرج فيها من سفاسف ويزادات.

وهذا يعني أن الجهد الصوفي، أكان نظريا أم عمليا، هو محاولة يبدلها الروح البشري ابتغاء الاندياح في المفتوح، وعلى جميع الاتجاهات. إنه جهد يبدل لكي يطر الشعور من الأنى والزائل باتجاه الباقي والخالد، أو صوب ما لا ينعو لمرور الزمان، كما أنه يستهدف تحرير الإنسان من النواميس الطبيعية الآلية التي هي قيود على حرية الإنسان وحركته وشعوره بثقل المادة واقتنارها إلى الخفة والرشاقة. وبهذا الفهم تكون الصوفية شيئا يشبه الحلم، ويندرج فيه روح الأساطير، ويقترّب من السحر النازع نحو اختراق العوائد أو لنواميس البليدة.

وبما أن هذه الميول ماسوية في النفس، أي من جبلتها الديومية، فإن الصوفية باقية ما بقي الإنسان، ولكنها قد تغير شكلها أو لبوسها، أو لحامها الخارجي الذي يتكتم على اللباب.

❖ يلاحظ ابتعادك عن الحام علم الاجتماع وعلم النفس التجريبي في نظريتك النقدية، على الرغم من التركيز على الشعور والحساسية والخيال. فلماذا؟

* أما علم الاجتماع فانني أغفله حقا، وذلك لاعتقادي بأن إسهامه في النقد الأدبي هو إسهام طفيف، ولا سيما حين ينصب الاهتمام على قيمة النص، وكذلك على المعيار الذي تتحدد به القيمة.

وأما علم النفس الحديث فقد اعتدت أن أجا إليه في السبعينات ولكنني سرعان ما اكتشفت أنه عقيم ولا خير فيه. ولقد علمتني الصوفية، التي تأثرت بها كثيرا، أن النفس تحسد ولا تدرس. وهذا يعني أنه ما منهج رفيع سوى منهج النفوس أو التوسم. فهذا هو المنهج القادر على استيعاب النفس والفن والأدب.

ولئن دقت في منهجي أدركت أنه منهج نفسي حقا، ولكنه بعيد عن علم النفس الأوروبي الذي بث أوْمَن بأنه ليس أكثر من شعونة. بل إنني أوْمَن جازما بأن الفكر الاوروي - أمريكي (ولا أقول الفن ولا الأدب) هو، في الغالب الأعم، صنف من أصناف العقم والهبذيان.

لقد أن الأوان لكي تخرج من وصاية الأغيار.

❖ يقولون بأن النقد عملية تالية للإبداع، هل تعتقد بوجود نقد متطور دون إبداع متطور؟

* نعم، اعتقد بوجود نقد جيد في عصر رديء، ولكنه جهد ينصب على تراث زمن سابق. وهذا هو حال النقد العربي في زمن العقاد وطه حسين والنويهي. لقد عاش على تراث الشعر القديم الخصيب.

ومن المعلوم أن عصرنا الراهن هو عصر النظر والتفكير. ولا ريب في أن النقد الأدبي يدخل في فصيلة التنظير والتفكير. ولهذا، فإن الفرصة مهيأة جدا لظهور نقود استباقية وذكية، ولو على شيء من النذرة وحسب. فالحقيقة أن كل ما هو جيد لا يملك أن يكون إلا نادر الوجود في هذا العالم البليد.

❖ في المشهد الإبداعي العربي، هل استطاع النقد أن يؤسس نظرية الأدب الخاصة به؟

* مما يثير استهجانني أن ثمة على الدوام من يتساءل عن نظرية في الأدب خاصة بالعرب، أو عن منهج نقدي عربي الطابع. وقد اعتدت أن أجيب على هذا السؤال بسؤال آخر: هل هناك منهج نقدي فرنسي أو أمريكي أو ألماني... الخ؟ هل هناك نظرية أدبية ألمانية أو فرنسية أو أمريكية؟ في الحق أنه ليس ثمة أي منهج يخص أية أمة من أمم الأرض، كما أنه ليست هناك أية نظرية قومية أو محلية في أي بلد من بلدان العالم. ولكن من الميسور أن يتحدث المرء عن خصائص أو سمات تخص النقد الأدبي في هذا البلد أو ذاك من بلدان العالم. ولا أظن أن هناك سمات عامة للنقد في جميع الأقاليم التي تؤلف الوطن العربي الشاسع. وربما كان في استطاعة الحصيف أن يحدد خصائص النقد في مصر حيث ظهرت بالفعل حركة

لست أباغ إذا ما زعمت بأن الأدب العربي الحديث ينبثق من أوروبا

ومع ذلك فإن هناك جهودا لا غبار عليها قد أنجزت في ميدان الدراسات التطبيقية، وإي أخص بالذكر ثلاثة نقاد يستحقون الاحترام: إحسان عباس ومحمد النويهي وإيليا حاري. والجدير بالتنويه أنهم جميع ينتسبون إلى الربع الثالث من القرن العشرين، وعندي أن ذلك الطور قد كاز الذروة التي بلغها الأدب العربي الحديث وكذلك النقد في العالم العربي الراهن.

أما الربع الرابع من القرن نفسه فهو طور الهبوط والابتذال على جميع المستويات ففي هذا الطور الأخير كثرت الصحف والجامعات، وظن كل من درس الآداب في أية جامعة، أو كل من اشتغل محررا في أية جريدة، أنه الناقد الذي كان للتاريخ البشري يتطور لكي يجيء به إلى حيز الوجود، أو الجميع ينسى أن كل ما هو جيد نادر تماما. ففي الحق أن الطبيعة بخيلة ولا يسعها أن تنتج هذا العدد الضخم من الكتاب والنقاد. يقينا، إن هذه الكثرة هي علامة انحطاط لا ينظلي على الألباء. «ولكنكم غفاه كثفاء السيل».

❖ هل تعترف بأن انتشار وسائل الاعلام، وخاصة الصحافة قد اساء للعملية النقدية، أم ساعد على تطويرها؟

❖ في الحق انه قد اساء كثيرا، إذ شجع الكمية على حساب الكيفية. فحاجة الصحافة إلى الكلام يوميا من شأنها أن تهم الاهتمام بالكثرة أيها كان نوعها. وبذلك أتاحت الفرصة للمتسلقين الأعمار والسطحيين الأغراكي يحتلوا المناصب الثقافية الأولى. وهذا يعني أن الأمر قد وسد إلى غير أهله. وبم أكدته حكمة الصين منذ آلاف السنين أن الانحطاط يطرد المجتمعات حين تعطي المناصب لأناس لا يستحقونها. ثم إن أجهزة الاعلام تمارس عملها بطريقة آلية، أو روتينية ومن شأن هذا النهج أن يبرم الطاقة الابتكارية في روح الإنسان. فما من شيء أقتل لجوهر الإنسان من الآليا والميامة والروتين. فليس بالصدفة أن ملحمة «الانبياء» لفرجيل هي قصيدة رديئة، أو معظم أناشيدها رديئة إم نظري على الأقل. إذ مما هو معلوم أن مؤلف تلك الملحمة كان يعمل كاعلامي في الجهاز الامبراطوري الروماني يومذاك فهو مداح أو داعية يدعو لرجل اغتصب السلطة من المجلس المنتخب شرعا، أي يدعو لاغسطس قيصر. وبذلك أجهزة الدرع الاعلامي الذي نهض به الرجل الشاعر على خصوبة الردع

نقدية أدبية متبلورة ذات ملامح محددة وقابلة للدراسة. أما في بقية أرجاء العالم العربي فليست هناك حركات نقدية تشترك كل منها بالسمات الصانعة للتجانس، اللهم إلا أن يكون ذلك في المغرب حيث تسود البنيوية البعيدة كل البعد عن حركة النقد في مصر.

وقصارى المذهب أن الحديث عن منهج نقدي عربي، وكذلك عن نظرية أدبية عربية، هو أمر منافي للعقل، لأن من المحال أن يجتمع جميع النقاد العرب على منهج واحد، أو على نظرية واحدة. بل إن من السخف أن يجمعوا على مثل هذا الأمر

❖ ما هو تأثير المفاهيم النقدية الغربية الحديثة على الأدب العربي، وعلى نظرية الأدب؟

❖ لست أباغ إذا ما زعمت بأن الأدب العربي الحديث ينبثق من أوروبا، وكذلك النقد الأدبي والتنظير للأدب، بل إن العالم الحديث كله ينبع من أوروبا. فلقد صدق اشتغلر حينما قال: «إن السورة الفلاوسية غيرت وجه الأرض».

فما هو معلوم أن القصيدة الحديثة، المبينة على مبدأ توطيئ الشكل، هي انتاج فرنسي بالدرجة الأولى. ولا نملك أن نحدد بدقة حتى بدأت فرنسا بتطوير هذا الصنف من أصناف الشعر، ولكن نملك أن نجزم بأن القصيدة الحديثة قد اكتملت تماما مع الشاعر الفرنسي ستيفن مالارمي في الربع الرابع من القرن التاسع عشر.

والأمر واضح تماما في مضمار النقد الأدبي. ففي الحق أن طه حسين قد توجه إلى الشعر الجاهلي ابتداء من أفكار مرجوليوت، كما أنه درس المتنبي مقديبا ببلشير. أما العقاد فقد درس النواصي بمنهج فرويد، أو بمقولات علم النفس الحديث. ولقد أصبحت أفكار إيلوت النقاد شديدة الشووع في لبنان خلال الربع الثالث من القرن العشرين.

والحقيقة أن الحديث في هذا الموضوع طويل جدا، فلا يقنع إلا بمجلد قائم بذاته.

❖ إذا كان النقد إضاعة وسبرا أو استكشافا للنص الإبداعي على صعيد الرواية والقصة والشعر. هل تعتقد بأن النقد التطبيقي ارتقى فعلا إلى تخوم مسؤولياته في الساحة العربية؟

❖ لا أظن أن ذلك قد حدث فعلا، ولا سيما في مضمار الرواية.

يجاء النص مملا فاقدًا للحبوية والرونق والحرارة التي من دونها لا يملك الأدب أن يكون.

والجدير بالذكر أن فرجيل نفسه كان أول الذين أكرموا رداءة «الانبياء» فألقى بها إلى النار. ولكن كانت هناك نسخة أخرى لدى أحد الناس، ولذلك قبض تلك القصيدة أن تستمر في الوجود حتى يوم الناس هذا.

✦ للآداب طبيعة امتاعية، هل تعتقد بأن على النقد أن يتحلى بهذه الطبيعة نفسها، أم يبقى في حدود وظائفه المعرفية التي تخاطب العقل أولاً؟

✦ أعتقد بأن على النقد أن يكون متعاً وجذاباً، وإلا فإنه سوف يكون صنفًا من أصناف الرماح. ولا مراء عندي في أن طراه النص النقدي أو جفافه يعودان إلى مزاج الناقد، أي إلى طبعه الذي ولد معه يوم جاء إلى هذه الدنيا، التي لم تستطع أن ترشد بهد.

رأى في ميسور التربية أو تطف المزاغ الضن وأن تزوده بالنمومة والعذوبة والقدرة على الانعاش، فضلاً عن تنمية الحساسية والطاققة الاستبارية وتوسيع مساحة العقل، أو مساحة العالم الجواني بوجه عام

✦ ما مدى تأثير الايديولوجيا على عملية الابداع، ثم على عملية النقد؟

✦ إنه تأثير تدميري، وذلك لأنها ترغم الفرد على الالتزام بعبادة متشعبة تجهل المرونة والاستبصار معاً، وتحرق من قوة الحدوس التي لا بد منها لكل أصالة ناجية من التزويج. إن الايديولوجيا لم تملك أن تدفع إلا كل ما هو من فصيلة اللحاء. أما اللباب فهي وقف على الأحرار الذين لا يبتغون إلا الحقيقة. فمما هو في صلب الحق أن الفنان، ذا الروح الأثيري الصافي، ملتزم بالانسان ومهموم بهوموه دوماً، وعلى نحو تلقائي. إنه ليس بحاجة إلى أية ايديولوجيا كي يصير انساناً، وما ذلك إلا لأن قوة الانشاء قد أنشأته تجسيد الانسانية في أسمى أناسها

يقول المعري.

لننقل النفس الجميل لأنه

خير وأبقى، لا لأجل ثوابها

من أية ايديولوجيا استلهم الشاعر هذا الموقف النبيل الذي يدل على أنه انسان حقيقي بالفعل؟ بل هل تملك الايديولوجيا أن تؤنس الانسان إلى هذا الحد الذي ما بعده حد؟

وأهم ما في أمر الايديولوجيا أنها تجعل الانسان شبيهاً

بالآلات، وأنها تحرمه من كل مبادرة وتلقائية، وما ذلك إلا لأنها تشترط عقله سلفاً وتوجهه نحو جهة واحدة، تماماً كالنور الذي وضعت القمامات على وجهه.

ويمايزان، إن الايديولوجيا ليست سوى نمط من أنماط اعتقال العقل نفسه وزجه في برهة العاطلة الذابلة.

✦ هل ترى أن هنالك مفاهيم ومعايير صارمة يجب أن يتحلى بها الناقد؟

✦ لست أؤمن بالصرامة، لأنني أؤمن بالمرونة، ولا أؤمن بالآمر، لأنني أؤمن بالبناء، كما لا أؤمن بالتلقين، لأنني أؤمن بالايحاء.

فمما هو يدهي أن المقياس هو الاجماع، فالكيلومتر هو ألف متر في جميع أرجاء العالم، لا يشذ عن ذلك مكان واحد قط. فهل هنالك معيار نقدي مثل الكيلومتر، أو الكيلوجرام، نملك أن نعيّر به الآداب والفنون وجوده البشر جملة؟ ولا ريب في أن فكرة الصرامة هي فكرة أليّة.

لهذا، يتوجب علينا أن نؤمن بأن معايير الروح نسبية، ولا يسعها البتة أن تكون غير ذلك. ولكم أصاب كير كجور، ذلك الفيلسوف الدانماركي الجليل، حينما قال: «عند عتبة الانسان تتعطل القواميس»

بطاقة شخصية

- ولد الناقد يوسف سامي اليوسف في الشطر الشمالي من فلسطين المحتلة، وذلك سنة ١٩٣٨.

- غادر الوطن إلى لبنان مع نوهه في عام النكبة، أي سنة ١٩٤٨، ولكنه استقر في سوريا منذ عام ١٩٥٦

- اشتغل بتدريس اللغة الانجليزية في بعض مدارس الامم المتحدة بين سنة ١٩٦٢ وسنة ١٩٩٢.

- تخرج في جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة الانجليزية، سنة ١٩٤٦

- نشر، خلال السنوات الثلاثين الأخيرة الكثير جداً من المقالات في الصحف العربية، كما نشر عدداً من الكتب أهمها:

١ - مقالات في الشعر الجاهلي.

٢ - بحوث في المعلقات

٣ - الغزل العذري

٤ - الشعر العربي المعاصر.

٥ - ما الشعر العظيم

٦ - تاريخ فلسطين

٧ - ابن الغارض

٨ - مقدمة للنغري

٩ - القيمة والمعيار

١٠ - الخيال والحيرة.

سليمان بختي

♦♦ حين أقرأ قصيدة غير ناجحة أحزن أكثر مما أشمت ♦♦

يزل الشاعر شوقي أبي شقرا قيما في صورته الشعرية. وفي مكانه الأخير في الجبل يرصد القصيدة والضباب الخضراء، ويبحث عن اللون المختلف والزهرة البرية ملء الوقت وملء الكلمة وملء الطفولة. لذلك يرفض أبي شقرا مفارقة المكان - الأصل رحم القرية ونبع الريف. هناك يحتفي ويتحصن بخياله وذاكرته ليعيد تشكيل العالم وفق هواه، ووفق حبر التجلي متواريا في الدهشة والأسرار. وهو منذ «كياس الفقراء» (١٩٥٩) و«خطوات الملك» (١٩٦٠) و«ماء إلى حصان العائلة» (١٩٦٢) و«سجناب يقع في البرج» (١٩٧١) و«يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضا» (١٩٧٩) و«حيرتي جالسة تضاحك على الطاولة» (١٩٨٣) و«لا تأخذ تاج فتى الهيكل» (١٩٩٢) و«صلا: الاشتياق على سرير الوحدة» (١٩٩٥) إلى «دياب سهرة الواحة والعشبة» (١٩٩٨) يتصاعد في المسار الشعري في تجربته مخترقا في الأسلوب والنبرة والاكتشاف.

شوقي أبي شقرا يمثل في حركتنا الشعرية الحديثة فسحة الخيال الطالمة من الوحدة والحزن، والمنهمرة في قريتنا حنيناً وطراقة ودهشة. أصدر أبي شقرا السنة الماضية كتابه النثري الأول «سائق الامس ينزل في العربية»، وهو مجموعة نصوص يحيطها في المنق الروح الشعر من كل جانب. نثر يشبه النهر المسكوب من قصيدة في انسيابه وتطهره ورماده ومراياه.



♦♦ ليس أصعب من الفشل في كتابة قصيدة ♦♦

المنهمك في كتابة مذكراته منذ الطفولة وسنوات التكوين ومدرسة «الحكمة» وحلقه الثريا ومجلا شعر ودوره التأسيسي في الصفحات الثقافية في لبنان منذ منتصف الستينات وحتى أواخر الألفين

* كنت قد ارتأيت ان أبدأ معه أسئلة البدايات ولكن وجدت الحوار يبدأ من كتابه الأخير وهو

* كاتب من لبنان.

وعبر ذلك بتطور تجربته الشعرية عبر المجموعات والقصائد، ونحن جلوس في شرفة منزله والحديقة الصغيرة الخضراء بادرته:

✧ لماذا ينثر الشعر شوقي أبي شقرا؟

✧ هو نوع من المغامرة لالتقاط ما لم يتيسر للقصيدة أن تلتقطه. تنويعات على القصيدة وأكثر. لأنه في النثر تستطيع التقاط الفتات والتفاصيل والذرات، وتلتقط أيضا الكومبارس، لأن الحياة تتألف من ملك وملكة وأمير وأميرة وفارس وحبيبة والكونتيسة والماركيز والدوقة والباشا والبيك، وهنا ألملم الأشياء. الأمير يرى وزيره وقائد الجند والمستشار. ولكن من يرى العسكر والخدم وكل هؤلاء هم الحياة وأردت أن أجسد هم الخلو. هؤلاء هم الحياة وأردت أن أجسد هم والتقطهم قبل أن يضيعوا. والدليل أنني حاولت وقدرت. أريد أن التقط بعض العالم الذي قلت من يدي وأنا منهمك في القصيدة.

✧ كلامك يشي بخوف على القصيدة، على مصيرها. هل تقلق على مصير القصيدة، على ما لها الأخير؟

✧ طبعا هناك خوف أن يأتي شعراء أقل في القصيدة دائما وفي أي مكان حين يحصل ذلك يصيبني الحزن. حين أقرأ قصيدة غير ناجحة احزن أكثر مما أشمت. نحن مررنا وعبرنا المراحل الصعبة وليس أصعب من الفشل في كتابة القصيدة. ربما في الرواية قد تجد مبررا لأنها نثر وشخصيات وأجواء.

✧ ولكن علاقتك بالكلمة كانت دائما مختلفة شعرا أو نثرا. ماذا تريد من الكلمة لترضى؟

✧ الكلمة كانت جالسة ثم نهضت إلى العمل، إلى الواجبات التي عليها، واجبات النزول في أذهان الغلاميد والفرق في الذاكرة والجسد حتى الأحشاء. إنها التي تقوم صباحا وتظل كما هي، فلا حاجة بها إلى الماء أو الصابون أو إلى ما يملأها رغبة وتضييع في الخضم، وتقف عيناها ولو وهلة. هي رفيقتي دائما تقعد إلي وأنا في الخيبة وأنا في العرزال، وفي الصالون وفي السرير المصطفقة جنبات من موج أحلامي، وأنا في الحذر والنشود

وقلق الصبورة، وهي غير الخادمة والسائق الذي يفتح الباب، وغير التي تتبرج وتكشف عن أسنانها، وعن ساقها. فهي المحترمة والتي ثيابها فيها وليست مستعارة في أي قارة وأي محل.

وليست الولد حين يلهو، وليست الورقة التي توضع على الطاولة ويكون الريح والخسارة. وإدعها دائما على الرف حين أذهب إلى العمل، وإلى الأصحاب. وتحفر بين يدي كلما اشتقت ولزم لي أن تكون حاضرة، فهي تطلع في القنديل، في الصباح فورا وتقول لي: مرحبا، خذني وأزرعني، واضعني قصيدة أو مقالة.

✧ أراك هنا في القرية. في تمامك. في قصيدتك. في القرية التي استأجرت في شعرك إلى أسطورة خاصة بك وحدك.

✧ صحيح ولكن بمعنى المكان الذي عشت وتحركت فيه وعانيت. هل اشتقت للعرزال والشجر والبنفسج؟ أنا نمت ذات ليلة في العرزال في مكان بعيد قرب النهر. نمتا فيه كما نحن في ثيابنا على ورق العرزال، وكل الوقت النهر يخشخش حولنا. كنا ننام على أعواد الأغصان وورق الدلب. هل في الامكان ان نفعل ذلك اليوم. ومازلت قرويا، وكنت أسمع خبر الذئب، وكنت في غرفة القرية، اتحمم والباب مفتوح، ومر هيكल أمامي، مروس وناتن، لعله الذئب، لعله ما نلهج به ونخاف منه، وإذا شعراتي تقف رعبا، ومر هو ولازمت الماء والصابون، ولم أخرج من هذا الاطار، من هذه المساحة الصغيرة، في الصابون والماء، إلى أن نزلت شعراتي إلى موضعها وعيناي إلى وكهرما ويدي إلى الماء، إلى الجلبة وتلك ساعتى كانت هكذا، وكان الوقت الغروب والساعة ساعة سجاد، فلا ضجة. ولا هدير سواي، بقليل من الماء والصابون، وكان مضى. ورجعت إلى الفلسفة، إلى جدي والثياب إلى عربي، والماء إلى الدنيا، إلى البخار، إلى البحر الذي يجلس هناك، وأنا في القرية حين رجعت إليها ولأن ترجع إلى وحدها، والذئب لم يستطع أن يمزقها كلها، ولي جزء واسع منها، وهو لي. والذئب فليذهب إلى الجاهل والأمي

الخوف أن يأتي

شعراء أقل من

القصيدية

الخيء الأول الذي هو غموض. ولا يمكن تالي التقاط هذا الغموض بالحساب أو بالرياضيات ولو يندر طبعاً انبشاقين أو سواء أن يفعل. هل يلتزم الشعر أكثر من العلم؟

* بل، يلتقطه الشعر. والعلم يلتقط أيضاً، ولكن كل هذا الوجود الغلط هو شعري. القمر لأنه غلط هو شعري ولو كان صحيحاً لصعدوا إليه ويتقنيات معينة سحبه إلى الأرض وأصبح أرضاً.

* كيف ترى إلى الشعر مقابل التقنيات... الالكترونيات؟ ومن يسبق من إلى الغياب. إلى الروح؟

* كما الالكترونيات كل يوم تتعاظم وتقوى وتبغى، وتحرق المسافات وتقدم إلى الكون اللامتناهي وإلى الشمس المحترقة، هكذا الشعر الذي يرتطم بالنفس وترتجف هي، ولا كوكب مثلها يرتطم، ولا غبار يصعد من الاصطدام، بل يكون الجرح ويكون عميقاً، ولا ينصرف من هذه المروج والفجوات بل هو فيها ولا خرمشات، في رأسه من العليق ولا في هيكله. ولا عجب أن يسبق الشعر كل المبتكرات فهو في عصرنا وفي حقيقتنا الآن يأخذنا إلى وأكثر إلى حيث تأخذنا الالكترونيات إلى الاوهام الراقية، إلى المطارح التي تنبه في وجودها وفي رقعها الكامن وفي استرسالها الكافي. والشعراء لا يخفون ولا يلعبون بالازرار بل هم في الطرافة واللباقة والأسباب الثقافية العالية، وهم الذين يصقلون المفردات ويضعون اللغة بل اللغات، ومن ألوانهم يكثر الأرجوان وتكثر الألفاظ، وتكون النتيجة انه موجودة من عصر إلى عصر، ومن حقبة إلى حقبة. ولا تقوى أبواب الجحيم عليه، والشعر له السطوة ولا المهمة والملكة والموهبة والقدرة على الأيام، فلا يوح في لحظات في برهات، في سرعة ضوئية، لاننا نزاد به رقة وحناناً، والالكترونيات لا تجلب لنا غير وجع العينين، وأن التقت معه في سواء السبيل، سبيل الحركة والتعمق في السهر ويلوغ الناحية الثانية المظلمة من الوجه الانساني والوجه المادي * قلت مرة انك صرت شاعراً لتنتقم من الحياة. هل أنت راض

إلى من يكتب ولا يدري فك الحرف، وما له شرف العنزة ليكون عنزة، ولا شرف الحرف ليكون القارئ.

* من العالم الذي تفقده جميعاً - عالم القرية - هل تفقده بشعر أم تتذكره أم تسجله وتعيد اختراعه؟

* في آن معاً. سجلت القرية بمعنى التسجيل العلمي إذا أردت. وفي الوقت عينه ارتقيت بهذا العالم من عادميته إلى النموذج والمثال إلى النموذج الانساني الذي قد يحياه الانسان بعد فترة.

* ولكن إذا تقلص هذا المكان الجميل وذاب... هل تبقى القصيدة؟

* تبقى القصيدة لأنها ليست مسحا علمياً أو طوبوغرافياً بل مخاطبة انسانية خاصة.

* ذات مرة كتبت، «يفسونه النحلة أو مهرب الدخان / كلما قص على الصخرة / وتفرج على البلاد، هل تهرب في التفسير أم تتوارى؟

* يعتقدون أنني ألعب. وآخرون يشككون. أنا أكتب عن بلادي بطريقتي، على هواي وليس بطريقتك أو طريقة المقال أو الفلسفة. ركبت كما يحلو لي واستطعت ان أفعل ذلك. الشعر ليس ألفاظاً أو معاني تأتي خلف بعضها بل لعبة لا بد من اتقانها ويكون لديك الملكة أكثر من الموهبة لتتقنها.

* شوقي ابي شعرا هل يمكن أن تتخيل العالم بلا قصيدة، بلا شعر، بلا شاعر؟

* لا يمكن أبداً. كل الفنون تطمح إلى الشعر. كل شهد، كل مسرحية تطمح إلى الرمز الذي هو الشعر اسطورة «جلجامش» تطمح إلى هذا الرمز الذي هو الشعر. أسطورة «جلجامش» كل قيمتها في الطموحات الساكنة في «جلجامش»، ولولا العوامل المتحركة في داخله لما كان «جلجامش» هذه الشخصية الشعرية الأسرة. كل الحرية التي فيه. ولولا ذلك لم يبق ولم يصل. دائماً طموح الكتابة أن يصل إلى النفحة الشعرية.

* الروح هي قصيدة. هذه الكواكب والمجرات والفض الذي فيها وهذا التنكر للحياة الذي يسكنها اعتبره شعراً ونوعاً من

من الحياة أم من الانتقام أم عن ذلك المسرى بينهم؟

✧ أعتقد أنني انتقم من الذي عبرت عنه بطريقة انتقامية ولكن عبرت عن الذي عبرت عنه بطريقة انتقامية وشريفة ونبيلة. وكما يقولون بالفروسية أي الذي يقلب الآخر عن الحصان هو المنتصر. أنا قلبت الحياة عن الحصان وانتصرت عليها بهذه الطريقة. لم يكن لدي طريقة أخرى ولا سلاح. سلاح القلم والخيال. هذا الخيال الذي أوصلني إلى أبعد ما يكون وهو الذي أَرْضاني وجعلني من أكون. - الخيال العظيم وما أملكه في داخلي منه وافر وغزير.

✧ فقدان والدك في الطفولة ترك أثراً عميقاً في حياتك وعمرك في مرحلة ما هل أبدلت حضور الوالد وبحضور اللغة بحضور القصيدة؟

✧ نعم، اللغة صارت كل شيء، والشعر صار كل شيء، والقصيدة أيضاً. ولكن طيف الوالد وشبح الوالد كان هو المسيطر. كتاب «ماء إلى حصان العائلة» كان عنه، وانطلاقاً منه، وبالرجوع إلى جزء من الحياة اللبنانية لم يذكره أحد وحفظتها في قالب مختلف، واشتغلت على تصعيدها. الوالد كان هو البطل وفيه كل الصفات وأسراره فيه. فقدان الوالد أعطاني مسؤولية مجانية قبل الأوان. جعلني رجلاً قبل عمري، وبفقداني الوالد فقدت كل شيء.. فقدت الرحمة في حياتي أو النظرة الأبوية الحاضنة التي تفكر عنك وتساعدك وتنفق عليك وتبقى تسأل عنك.

✧ لدي سؤال حول حلقة الثريا الأدبية التي انشئت عام ١٩٥٦ وكنت أحد مرسائها الأربعة، ومنها انطلقت إلى مجلة شعر فيما بعد وخصوصاً التي سمعت من طبع دهاجتها ومحاشرها وقامتها.. تلك الحقبة الفنية في تاريخ الحياة الأدبية في لبنان. كيف تنظر إليها الآن من تلك المسافة وذلك المكان المرتفع الذي تقف فيه في الجيل؟

✧ كنا حلقة الثريا وفي حلقة الثريا وكنا الثريا المعلقة في الدار والتي تشع في الفضاء، وكنا وحيد القرن في تلك الغاية من الخمسينات غاية الأدب من نثر وشعر وغاية الحرية والخلق

والابتكار. كنا أربعة لمسناها، وكل له جسده وهيكله في مطلع التكوين، وكل له غناؤه المفرد، وكل له مثله الذي عليه، كما وحيد القرن تأتي العصافير والطيور وتقع هنا على القمح والحبات المغذية، وكنا بعد في مبتدأ العصر، صغاراً مندفعين لا يوقفنا شيء من العقبة بل نحن نتحاب ونتأخر والأخرون لنا رفاق وتحديات واللوان من المنافسة وأغصان من الحوافز التي تشعلنا وننقلنا من حال إلى حال. لمسناها في ١٩٥٦، حين كان الأمر اشتعالاً ومغامرة وكانت الرعاية والظلال لمجلة الحكمة العريقة، للقيم عليها والمدير الذكي الروائي والقاص والمترجم البارع، والامعي الاجتماعي والساتر دائماً في المرتفعات وفيما بعد في مساحة حياته النضالية والسياسية في النثر السياسي واي نثر وأي شأن وأي موضوع وكان جورج غانم القطب الأخرى في نثره وفي شعره السابع من مرتفعات الرومنطيقية وأقاصي العاطفة الانسانية ومن تمايلات الغزل ورفائق اللذة والعنفوان. وكان أن هذا الشاعر والناشر ذهب إلى جوار الله راحلاً عن دنيا ما كانت لتسعه في طموحاته وتحدياته ومشاريحه، وفي أوج نفسه الحاملة بالمجد والاستباق والاندفاع، وكان رحيله في زمن ما ذي أثر إن نقد الأدب اللبناني أحد ممثليه الحقيقيين في تراثه الشائق والمتين، على غرار والده الشاعر عبدالله غانم في عمق ما أبدعه من رسالة وفتون لهذا التراث.

✧ ومن كان معكم في الحلقة أيضاً؟

✧ وكأهم في الحلقة الناشئة ميشال نعمة الشاعر ولا أقول النائر، بل أقول اللغوي الذي ينبثق من ذاته ويؤدب إلى ذاته ويهتدي إلى ذاته وحين لم يستطع أن يقدم سوى مجموعة قصائد وسوى مجلة رعاها وحذب عليها باسم الثريا، فإنه كان لغويًا وكان كلاسيكيًا إنما يجذب إلى ما هو على القاعدة، وعلى الوزن والقافية، ولم يمنح قلمه الحرية وغلبيان العصر ونار الانشقاق والتقدم، وكان أن صحته ساءت في تلك

الخيال هو الذي

أرضاني

وجعلني من أكون

يرسمون الحدود. ويأخذون الرحيق قبل النحلة. وإذ نرجع الى حكايتنا الى الأرض التي نحتويها بالغة، وننقذها بالكلمات ونمطر عليها بالمعاني، ولا تساوي بين من يسرق ومن يأخذ ومن يعطي. ونختار الصف الذي فيه أمثالنا، ونذكر أن الوشاح، أن الرتبة لنا، وأننا ننتظر أن يبدأ الاحتفال لنسترسل في المهمة، ونستقيوي بالسابقين، بالمقدس، بالروحي ولا نحرق العتيق. وأنما ننفضه، ننفض الرواسب والمعلقات، ولكن ما ياله الشاعر يمضي في الطريق الآخر ويختار المصير الأدنى والقلم الرصاص الذي لا يرسم اللوحة حقاً.

❖ نعرف الكثير عن اجازات مجلة شعر ودورها في حركة الشعر الحديث. ولكن برأيك ألم يكن هناك من شفرة، من عثرة من جانب سلمي؟

❖ اعتقد انها أعطت الحرية للشاعر بفائض زائد قليلاً واستغني من كلامي هذا شعراء المجلة لأنهم بغالبيتهم دخلوا في الارتقاء الطبيعي، وفي التدرج والتطور من الشعر الموزون المقفى الى التفعيلة الى الشعر الحر الحديث الى قصيدة النثر وأفاق التجريب. أما الآخرين فجاءوا ليقابروا من تلك النقطة دون العبور مما أدى الى الالتباس المجنون وإلى تفجر سبالات من حين لأخر تعيد النقاش إلى بدايته ووسط فوضى التجارب.

❖ سؤال أخير، ثمة كلام يطلق من استيعاب للشعر من قبل هنون أخرى. أو القول بانتهاء دوره لصالح الرواية أو الصورة أو ما شابه، ما رأيك؟

❖ أنا أرى العكس. أجد أن الرواية تطمح لأن تكون شاعرة، وأن الفنون كلما اقتربت من الشعر تنجلي أحسن وتصل أفضل الى السامع والقارئ والمُشاهد الموسيقي مثلاً حين تركز في الاطار العلمي فقط تخسر. بينما الموسيقى التي تقترب من الشعر وأجواء الشعر هي الراحبة وتلد أكثر واللذة دائمة شعرية لا محالة.

الستينات، في مطالعها، ولم يمهله الرب كي يفرق في المغافر وفي الكناس الى آخرها فاستلبه من زوجته الشابة ومن عائلته. ومن تلك التجربة التي ينتمي اليها، وهو فتى آخر من جيل راح يبرعم ويحاول الرقص والفنون شتى في التراث اللبناني. وكان في الحلقة أنا، وكنت البنيامين كما اطلق علي فؤاد كنعان هذا الأصيل اللبناني والخلاق في منكراته وفي زواياه كلها، وفي نوافذه وفي قصوره التي بناها وفي سباق أدبنا الهائم المتطور. وكنا معاً أصدقاء وأحباء إذ نتلاقى فكان العيد حل بيننا وتحسدنا الروزنامة إذ نحن نخترع المناسبة والضحكة والفرح الكياني وكلما جمعنا المجالس وغرقنا في الكلمات فنحن في أشد المسؤولية والجدية وفي كوننا نحرص على التجديد وعلى أننا جماعة مختارة، ولولا ذلك لما كان لنا إنتاج، ولما كان لنا تأثير في غيرنا، في مجتمعنا وفي الرحابة المطلقة المفتوحة لنا.

❖ كيف ترى كشاعر اتجاهات السفر الحديث اليوم وافاقه وخصوصاً تلك من الذين أسسوا في حلقة الشريا ومجلة شعر، لمشاريع تغيير وتحويلات؟

❖ لا تهمني الاتجاهات بقدر ما يهمني الشعراء. عندما يكون هناك شعراء حقيقيون يصير لدينا اتجاه. يا أخي لما كنا في مجلة شعر، لا أحد كان يدرك ماذا يفعل؟ هل كان يعي ادونيس ما يفعله؟ كان هناك قصة الاسطورة، وروحي يا أسطورة وتعالى يا أسطورة. استخدمها واشتغل عليها خليل حاوي وحكى عنها جبرا ابراهيم جبرا وأسد رزق. جماعتنا لكي يلحقوا حالهم ولا يفوتهم القطار. ركضوا خلف الاسطورة. فماذا أفعل؟

ولعت النار وكل ينفذ بجلده، أنا لم احترق بالنار ولا ركضت خلف الاسطورة لكي أحجز كلياً في الجنة. أنا ركضت في صحن القصيدة لصنع اسطورتى الخاصة.

❖ أود لو تعود قليلاً إلى حكايتنا مع الأرض واللغة، إلى كلمة هناك تنتظر الشاعر كالأسراب فوق الرؤوس. إلى قصيدة الطريق الآخر؟

❖ الشعراء هم الأسراب التي تحلق وهم الذين



وداع سنغور

أو

تجديد اللقاء به



ربل داغ

متمنطق بربطة عنق تضيق على خناق، من دون أن أقوى على التخلص منها قبل نهاية الموعد الصحفي نفسه. وزادت منقصاتي، يومها، إذ كان علي الاستعانة بمصور فوتوغرافي من المدينة، اكتشفت قبل دقائق من المقابلة بأنه يدير محلا للتصوير غير بعيد عن الفندق؛ وكان عليه بين دقيقة وأخرى أن يعود إلى محله، بل كان علي، أنا، أن أتفقد في محله بين دقيقة وأخرى. فبات اللقاء بسنغور أشبه بالضائقة، لا بالصيد الجميل والتمين، وبات علي أن أتخلص من هذه المهمة، الثقيلة بالتالي، فكيف إذا تمطلت آلة التسجيل ما أن باشرت بالمقابلة نفسها؛ يومها، مد سنغور يده الحانية إلي، وأتبعها بجملة للتخفيف من جزعي، فانتبهت إلى لمعان مضيء خلف نظارته، وإلى أن سنغور نطق بجملة ببطء شديد، متوقفا عند مخارج الأصوات كلها، بعناية حانية ومترفة في أن بكل حرف من حروفها.

لم يتخلف عن موعد في لقاءاتي العديدة معه، بل توقعت تخلفه عن واحد، عندما وصلت إلى الرباط قبله، لتهنئة اجتماع الهيئة التنفيذية للمنقذ الثقافي العربي - الأفريقي مع أمين عام المنتدى الوزير محمد بن عيسى، بعد أن بلغتنا الأخبار بأن ابنه قضى.. انتحارا. يومها، وزير الدولة المغربي مولاي أحمد الطوي خفف من روغنا، الوزير بن عيسى وأنا، وأجابنا: سنغور لا يتخلف عن

كنت أنهى كتابا عن الرئيس - الشاعر السنغالي ليوبولد سيدار سنغور عندما بلغني خبر وفاته، وهو كتابي الثاني عنه، وبعد لقاءات عديدة جمعتني به، ترقى في أبعدها إلى عشرين سنة بالتسام والكمال. إلا أنني تحققت، في استرجاع لذاكرتي، من أنه غاب عني منذ وقت بعيد، قبل أن أعرفه أساسا. غاب وراء نظارته السمكية، وجلدته المعتم، واستقامة رقبته على كتفيه التي تجعله قلما ينظر إلى أعلى أو أسفل، بل أمامه وحسب. غاب بعد أن أخذ الشعر، بل خطفه من أمام عيون غيري، قبلي.

وهول يغيب واقعا عني في لقاءاتي العديدة معه، بل كنت أمني النفس دوما بمعرفة أشد له، لما تضح به هذه النفس من اعتمادات وشجون، من دون أن يبلغني منها سوى هذه الرقعة المهيبة، وهذا الذبل الانساني العالي والمترفع في أن.

في المرة الثانية أو الثالثة، وكنت على موعد صحفي معه في طنجة، تأخر عن الموعد الموعود، إلا أن عاملة الهاتف أبلغتني قبل ميعات الموعد بتأخره، على مائدة غداء رسمية، كما وصلت دراجة نارية رسمية إلى الفندق تبليغني بوصوله القريب. يومها لم أتفقد كثيرا من انضباطية سنغور اللطيفة لأنني كنت مشغولا بأمور عديدة وملحة، وضاغطة مثل رطوبة طنجة الشديدة، وأنا

* شاعر وأكاديمي من لبنان.

موعداً فعلاً، لم يتخلف سنغور عن الموعد، إلا أنني قضيت معه اجتماعات الهيئة التنفيذية على مدى يومين- بعد أن تم تكليفي بمهام الأمانة العامة للهيئة التنفيذية- من دون أن أقوى على النظر إلى عيني.

إلا أنني نظرت إلى عيني طويلاً في مرة أخرى، في مطعم قرب «الصخيرات» في ضاحية الرباط، بل انتهيت إلى لمعانها الشديد، عندما شرع الوزير العلوي في الغداء في رواية أخبار تنافسهما معاً- وهما طالبان في (السريون)- على خطب ود طالبة برازيلية مشوقة، فكان أن خسرها الاثنان.

غاب سنغور عني من دون أن يخفي تماماً من حياتي، إذ أنني أضفيت معه لقاءات متجددة، أخرى، عبر الأوراق، عبر الشعر، الذي يجمعنا ويبقى بعدنا، إلا أن هذا الأمر ليس بالهين، وقد واجهتني صعوبات جمة في عمليات ترجمته، طبقاً لما تعنيه «الترجمة»، لو عدت إلى معانيها المشتقة من اللاتينية. ففي هذه الأصول أجد التعريف التالي، وهو أن الترجمة تقوم على «الذهاب بالشئ إلى أبعد، على تمريره، على (تدبير) اجتيازه»، ذلك أن الترجمة ليست بالعملية الالهية، وإنما الصعبة التي تتطلب مقادير من العمل، قد لا تكون كافية في منتهاها.

هذا ما عرفت في ترجمة سنغور خصوصاً، إذ كان لي أن أواجه معضلات العبور بين لغة وأخرى، ليس بين الفرنسية والعربية وحسب، وإنما بين فرنسية قديمة في بعض مفرداتها، وأفريقية خصوصية في بعضها الآخر، معطوفة على استعمالات مبتكرة في بناء العبارة، مستندة إلى تجارب السورالية في عمليات الاستناد الحرة والمبتكرة.

ففي قصائد سنغور أُنْع على سجلات من المفردات المكوّنة- لو أجمعها- لتاريخ طبيعي، لأفريقيا، إذ تتضمن القصائد في مفرداتها سجلات عن نباتات أفريقية والسنغال، ومعادنها، وحيواناتها وغيرها. وهو ما وقعت عليه في المفردات الأخرى كذلك، إذ عدت في بعض الأحيان إلى أكثر من قاموس «تاريخي» للغة الفرنسية، أو إلى قواميس عن التراكيب القديمة، أو إلى استعمالات

وتراكيب لاتينية، أو إلى ألفاظ مستقاة من لغات سنغالية مختلفة، ولا سيما من «الولوف» لكي أتوصل إلى ترجمتها، غير أنني لم أنجح في بعض الأحيان في العثور على بعض هذه «الفراغ اللغوية» مما جعلني أمتنع في عدد قليل منها عن ترجمة بعض المقاطع. بل وقعت في أحيان عديدة على تراكيب شديدة «الحذقة» تبعاً لأثر بين مستقى من التجارب السورالية، على ما تحققت، ولا سيما في جعل الصفة قبل الموصوف، أو في تبعيد صلات التشابه التي تبني عليها الاستعارة. وثأنت الصعوبة في أحيان أخرى، غالباً، من إيقاعية المبنى التركيبي، حيث إن سنغور يحذف في أحيان كثيرة أدوات التنقيط الدالة على علاقات الترابط، علاقات المعنى بالتالي، في الجملة ما يبلبلها، ما يجعلها «زائفة» في صورة عمدية، ما يقيم المعنى في تردد مشع ومحير في آن. ذلك أن سنغور طلب من الجملة إيقاعها، المتلاحق، المتعالق، وفي النفس أحياناً، إلى هذا، ضمن سنغور قصائده ألفاظاً عديدة من لغات السنغال الشفوية، فأجريت ترجمتها مباشرة، مستنداً إلى هوامش سنغور نفسها في الطبعة الفرنسية التي عدت إليها.

غير أن صعوبة قصيدة سنغور تتأتى قبل ذلك كله، من الحذف الشديد الذي تبني عليه، ومن التجريدية التي تنتهي إليها بالتالي بعد أن تتم ترقيتها، وفق هذه العملية، من ملموسيتها الشديدة. فقصيدة سنغور ملموسة، حسية، تقوم على تناول حسي للعالم والأشياء والكائنات، إلا أن هذا التناول يفقد أحياناً، بفعل الحذف الشديد، بعض ما كان يحيل إليه أو يعينه، فيصعب «وصول» المعنى، فكيف «تمريره» و«اجتيازه» للغة إلى أخرى! قصيدة صعبة الوصول بالتالي، ما يجعل عمليات الترجمة محفوفة بالمخاطر الكتابية الجميلة بل محفزة أيضاً.

وهكذا يكون الوداع تجديدًا للقاء.

أناشيد أخرى

(مقاطع)

وراء أية ليلة عاصفة منذ ثلاثة أيام يخبئي وجهك؟

وأية ضربات رعدية جعلت هذا القلب، قلبي، ينتفض
من سريره

عندما ترتجف جدران صدري الواهية؟
أرتعد من البرد، أسيرا في فرجة الندى
أو تاهت خطواتي في مواطئ الغابة الخادعة
أهي العارشات، أهي الأفاعي، تموق خطواتي؟
أنزلق في حفر الجزع، وصراخي ينطفئ في حشرة
مائية.

ولكن متى أستمع إلى صوتك، إلى الجبور المنير
للحجر؟
متى أتمرى في المرأة البشوشة لعينيك المسيحتين مثل
خليج؟

وأي قربان يريح القناع الأبيض للأهية؟
أو دم الدجاج أو الجدي أو دم شرابيني المجاني؟
أهي تباشير نشيدي في وضوء عزتي؟
قولي فقط الكلمات المواتية

هذا السماء، يا حبيبي، وجهك سماء من مطر تجتازها
خفية أشعة عينيك،
أوه! نعيم خراف البحر صوب «كاتاماج»! حين كان
يزلزل القرى الليلية
بدجاجة البيضاء وقعت على الجنب، وحليب البراءة
اعنكر في القبور

الراعي الأمهق رقص على (إيقاع) طام- طام
اختفالي لموتى السنة.
الأمبياد بكوا في «دياخاو» ولكن أي أمير رحل
صوب حقول المهاجرة؟

كيف النوم هذا المساء تحت سمانك التي تتغلق قلبي
طام- طام مرتخ من دون قمر.
لا أعرف في أي وقت كان ذلك، أخطأ دوما بين
الطفولة و(جنة) عدن
مثلا أجمع الموت بالحياة- جسر من النعومة يربط
بينهما.

ذلك أنني كنت عائدا من «فا أوي»، بعد أن ارتويت
من القبر الاحفالي
مثل خراف البحر إذ تروي عند نبع «سيمال».
ذلك أنني كنت عائدا من «فا أوي»، والرعب في
زروته
وكانت الساعة التي تزي فيها «الأرواح»، عندما

يكون الضوء شفافاً

وكان من اللازم الابتعاد عن الدروب، لتجنب
أياديهم الأخوية والميتة.

كانت روح قرية تخفق في الأفق، أكانوا أحياء أم
موتى؟

«لنكن قصيدتي السلمية الماء الهادئ على قدميك
ووجهك

ولكن ظل فناء بيتنا طويا على قلبك»، قالت لي.
أياديها الناعمة أعادت إلنابي الوزرة التي من حرير

واعتبار حديثها سحرني بأطباقه الشهية- نعومة حليب
منتصف الليل

كانت ضحكاتها أكثر إيقاعا من «خالام» شاعرها
الجوال

نجمة الصباح أنت تجلس بيننا، وبكينا بمتعة
- يا أختي الندية، احفظي إذن حبات الذهب هذه،
ولتتشد الألق العتم لحنجرتك.

كانت لخطيتي الجميلة، وما كانت لي خطيبة.
- يا أخي المنتخب، قل لي ما اسمك، يجب أن يرن

عاليا مثل «سورونج» ويلمع مثل سيف بوهج
الشمس. أوه! انشد اسمك فقط.

قلبي صندوق من الخشب النادر، رأسي رق قديم من
«دجنيه».

انشد فقط نسلك، ولترد عليك ذاكرتي.
لا اعرف في أي وقت كان ذلك، أخطأ دوما بين

الحاضر والماضي
مثلا أجمع بين الموت والحياة- جسر نعومة يربط
بينهما.

لو كان في مقدوري سحب قلبها، مثل صياد فوق
الشاطئ المستوي

لو كان في مقدوري سحب قلبها من حبل سرتها،
مديد لكنه مديد هذا الأسف عند بوابة الجنوب- لا

تشقروا على اعترازي.
متى الابتهاج بصياح الشحارير المعدني، بالأقدام

الهادرة في الغيوم؟
أنا المستنقع بطول الفصل. لا توجد يمامة تشرب الحب

فيه.
إنها ثمرة (شجرة) «السبوتة» تفرض دود الغياب.

التحية لاسمي فقط على الجناح الأبيض للنورس

لو كنت في هذا الوقت الضوء الذي ينام على أشكالك
المتوجة في منحوتتك
الضوء الأخضر الذي يجيلك ذهباً، الذي يجعلك
شمس ليلي الرائعة..

أناشيد للسيدة (مقاطع)

يد من ضوء دأبت رموشي التي من ليل
وابتسامتك ارتفعت فوق الضباب الهائم رتيا فوق
نهرى

قلبي رد صدى النشيد البكري لعصافير السحر
مثل دمي الذي وقَّع فيما مضى النشيد الأبيض للنسج
في أعصاب الأيدي.

ها هي زهرة الأدغال والنجمة في شعري وعصاة
الرأس التي تزهر جبهة الراعي- الرياضي.

سأستعير الناي الذي يوقع سلام القطعان
وطوال النهار جالس في ظل أهدائك، قرب «نبح
فيملا»

أميناً، سأرعى الخوار الأشقر لقطعانك.
ذلك أنه في هذا الصباح يد من ضوء دأبت رموشي

التي من ليل
وطوال النهار، قلبي رد صدى نشيد العصافير
البكري.

احتفظت طويلاً، طويلاً بين يديك بوجه المحارب
الأسود
المضيء بأنوار الغسق القاضية.

من الرابية، رأيت الشمس تغرب في خلجان عينيك.
متى أرى بلدي من جديد، وأقف وجهك المنبسطة؟

متى أجلس من جديد على طاولة نديك المعتم؟
وفي الظليل كان عش الحوارات الناعمة.

سأرى سماءات أخرى وعيوناً أخرى.
سأعرف ماء لعطشي من شفاء ندية أكثر من الحامض

سأنام ظليلاً تحت سقف ضفائر أخرى بمنجاة من
العواصف

ولكن في كل عام، حين يشعل (شراب) «روم»
الربيع الذاكرة سأفتقد موطن ميلادي، ومطر عينك

فوق عطش المقازات.
صاحبك حتى قرية الإهراءات، حتى بوابات الليل

وأهدي بيد من غير الجموح الكبير لصدري.
غائبة غائبة، أوه أيتها الغائبة مرتين فوق الجفاف
المتجمد

فوق جليد الورق العابر، فوق ذهب الرمال الأبيض
حيث ينبت الشعر وحده.

غياب وغياب وعيناك المسهيتان عابرتا آفاق البلق
الآفاق الخضراء للسراب، وعيناك المترحلتان عن
أسلاكك البعيدين.

بات ذيل الصوف على الكتف الضيق، مثل السهم
الذي تحدى الحيوان الأصهب بات خوزة زرقاء
تنكسر عليها حركات حبي.

استمع إلى دمك الذي يقرع طام- طامه في صدغيك
الاقاعيين الواخزين

أوه! استمع- وأنت بعيد للغاية وراء الكتبان الخمرية
استمع إلى العيون التي ترتجف، حين يقفز فهدك
أحمر

استمع إلى اليديين الصوتيتين، مثل الموج على
الشاطئ.

أما عاد جاذب عيني بمسك بك بقوة أكبر من نشيد
الحوريات؟

آه! أكبر من نشيد المنطلق؟ قل بنار الأدغال صوت
الحبيب

غائب غائب، يا غائبا مرتين مظهرك الجانبي الذي
يظل الأهرامات

منقار لا جدوى منه عصفور عديم الجناح، أنزلق
على طول وجهك الشفاف.

كنت تنزلق على طول يدي، قبلا، في غموض ما
بعد ظهر عاصف

أفواس زيتية ومسك ضاحك، نهر هارب له يدان من
قصب لا جدوى منهما.

تعب رأسي، خليجي! لست سوى صورة فوتوغرافية
ترتجف

منظر رطب في «جزيرة باريس» التي لها ابتسامة
ذات أزرق منقش.

هكذا صور الموتى، أقول الموت بعيداً عن أوجاع
الرأس.

فلا أدهن بمر ذراعيك، ولا بزيت وجهك
فأموت من دون وداع، ولا أشرب حليب النهار!

سأصرخ به للمخطوبين المتحاذين فوق حصيرة
الشاطئ- استمعوا إلي!
وسأستريح طويلا (في هدأة) سلام أزرق- أسود
طويلا سنام (في هدأة) سلام «جوال»
إلى أن يعيدني ملاك الفجر إلى نورك
إلى واقفك الفجائي والقاسي، يا حضارة!

لا تتفاجئي يا صديقتي إن غلب الحزن على لحني
وإن تركت قصبه القلم إلى الخalam و«التاما»
ورائحة حقول الأرز الخضراء لصالح عدو «التابالا»
المزمجر.
استمع إلى تهديدات المسنين - العرافين، وغضب
الإلهة المدفعي.

أه! ربما غدا يسكت صوت «الديالي» القرمزي.
لهذا يصيح إيقاعي أكثر إلحاحا، وتنزف أصابعي
فوق الخalam.

ربما غدا، يا صديقتي، أقع فوق أرض مقلقة
متحسرا على عينيك الغاربتين والطام - طام الغائم
وستنقذين في الظل الصوت الحارق الذي كان ينشد
جمالك الأسود.

رفعت إليك أغنية ناعمة مثل وشوشة حمام في
الظهيرة
وكان يصاحبني ضعيفا «خالامي» ذو الأوتار
الأريعة

نسجت لك أغنية، وما استمعت إلي.
أهديتك زهورا برية، عطرها سري مثل عيني
ساحر.

ولألقها غنى الشفق في «سنغومار».
أهديتك زهوري البرية. أستركينها تذبل
أوه أنت التي تتسلين في لعبة الزوال؟

كنت جالسا على نثر مقعد، في السماء.
ساعات الحرس تصطف أمامي، برتابة أعمدة
الكهرباء فوق طريق حين أحسست فوق وجنتي
الفاترة بأشعة وجهك السمراء الذهبية
أين رأيت هذه الصحنه التي لها لون «تاتا» الأنوف؟
كان ذلك في أيام «بور - سين سلمون»

ورقت من دون كلام أمام لغز ابتسامتك الذهبي
شق قصير حل على وجهك، نزوة إلهية.
من عالي الرابية، ملجأ الضوء، رأيته ينطلق ألق
وزرته

وخوذتك مثل شمس غاطسة في ظلال حقول الأرز
أحاطت بي الهموم من كل صوب، والمخاوف الأبدية
الأكثر غدرا من النور

- لا يقوى الفكر على إزاحتها أبعد من آفاق النهار.
أوه الليل في صورة دائمة، أوه! والرحيل من دون
وداع؟

سأبكي في الظلمات، في جوف الأرض الأمومي
سأنام في صمت دموعي
إلى أن يلامس جبتي سحر فمك الحلبي.

لكن دروب الأرق هذه، هذه الدروب الهاجرية
وهذه الدروب الطويلة الليلية!
متحضر منذ وقت بعيد، لم أنجح بعد في إزاحة الإله
الأبيض للنوم.

أنكم لغته نفسها، إلا أن لكنني متوحشة!
الظلمات سوداء، عقارب الطريق بلون رمل الليل
وغيرم من خمود تضغط على صدري، حيث تثبت
أجمات وحشرات

ها هي، اليوم، إذن، أختي النسمة تزورني في
«جوال»

في الساعة التي تغني فيها عصافير غريبة، مرسلون
قدما من الأسلاف، في ندى المساء.

ذكرى وجهك ممدودة فوق قلبي، خيمة متحمسة من
«تاغنت».

قبة تحيط بها غابة شعرك الزرقاء.
ابتسامتك تعبر من جهة إلى أخرى هذه السماء التي
لي، مثل المجرة.

والنحل الذهبي يطن على خديك الظليلين مثل النجوم
وصليب الجنوب يلعب فوق طرف ذقنك
والعربة تزهج في الزاوية العليا لجبهتك اليمنى.

أقول الفرح الهادئ الذي يغمر قلبي أكثر من (نهر)
«النيجر» في الشتاء

سأصرخ (بهذا الفرح) لحيوانات «الشورى»-
استمعي إلي!

وكان والد جدي يقرأ وجه الخطيبة فوق قصدير
البنابيع.

ولكن أية طراوة في نهاية النهار هذا! وهو الصيف
(مقيم) في شوارع قلبي.

أشجار من الورق الذهبي، أزهارها المتوقدة من
العندم الهندي - أهر الربيع إذن؟

للتساءل مشية السباحات اللطيفة فوق الشاطئ
والعضلات الطويلة لمسقانهن أوتار قيثارة تحت
جلودهن الذهبية البيضاء.

خادومات بياقات ملكية مكرية ورجل لسحب الماء من
ينبوع الساعة السادسة

وقناديل الغاز سعقات نخيل عالية، تغني فيها ربيع
شكاويين

والشوارع هادئة وبيضاء، كما في قيلولات الطفولة
أوه يا صديقتي التي لها لون أفريقيا، مددي ساعات
الحرس هذه.

الجوعى يحملون (معهم) كنوز القطننة هذه!
كم ابتساماتهم ناعمة! إنها ابتسامة موتانا الذين
يرقصون في القرية الزرقاء.

أبدي الليل هذه، يا أختي، فوق رموشي!
- أحزري موسيقى اللغز.

- أوه إنه ليس الحيوان البهيمي الذي هو الجاموس،
ولا القوائم الخافتة لصفيق الجلد

ولا ضحكة الأمور في أعقاب الخادومات البطيئات
ولا أوتاد النوم الثقيلة، ولا إيقاع الطرقات المرحقة.

أه! «بالافونج» أقدامها وزقزقة عصافير الحليب!
الأوتار العالية لـ«الكورا»، الموسيقى الدقيقة

لوركها!
إنه لحن المهر الأبيض، والمشية الملكية للنعامة.

- ولقد تعرفت على السيدة، على الموسيقى التي تصنع
يدي، وعلى رموشك الشفافة للغاية.

- أطلقت عليها اسم ابنة «أرفنج من سيجا».

وستنعم يا صديقتي في حضور أفريقي.

أناث من «غينيا» ومن «الكونغو» جهم ومصقول،
معتم وهادئ.

أقنعة أساسية وصافية فوق الجدران، بعيدة ولكن
حاضرة بقوة!

طاولات واطنة شرقية لضيوف وراثيين، ومن أجل
امراء «البلاد العالية».

روائع وحشية، حصائر سميكة من الصمت
وسائد من ظل ولذاذ، وضجيج نبع سلام.

أقوال كلاسيكية؛ بعيدا، أناشيد متبدلة مثل وزرات في
السودان.

ثم قنديل ودي، وطيتك لهدهدة هاجس حضورك
أسود أبيض وأحمر أوه! أحمر مثل أرض أفريقيا

.....
وجهك جمال الأزمنة القديمة! لنخرج الوزرات
المطررة ذات الألوان الماضية.

ذاكرة أزمنة من دون تاريخ! كان ذلك قبل ميلادنا.

كنا عائدتين من «ديونيوار»، وكانت أفكارنا تتباطأ
فوق أسنة بحرية حيث نتلتم، مثل صدئ خفيف من

الحديد، أجنحة المدائح الموقعة.

حيوانات «الشورى» ترصدها في نشوة عند
مرورها.

والنجوم فوق البحر المقعر كانت صدئ إليها آخر
والجاديف الإيقاعية والبطيئة كانت تسيل شهابا.

مثل تمثال، قناع مقدم السفينة منحني فوق الهاوية
الصوتية

كنت تغنين بصوت ظليل من الحنان والتعجب مجد
البطل منتصبا!

كانت حيوانات «الشورى» تشرب للذاذات! نفسك
سائل.

كنا عائدتين من «ديونيوار» عبر الأسنة البحرية
غامضين.

حين كان لوجهك، اليوم، تحت زنجار جمال الأيدي
الأسود.

.....
سلخت إذن النعمة الوردية للنحام والأناقة المتلوية التي
للمشوق.

اتخذت أهدابك وضعية الأيدي على وجوه التماثيل
ولكن حول قناعك يخيم الجناح الصافي للنورس

وهذه الابتسامة الجوجة، مثل لازمة وجهك النغمي،
ألماسة منحوتة بعناية كبيرة في مشغل معروف

ابتسامتك مثل لغز لي، أكثر لطافة من الألفاظ التي
كان الأمراء المحتدون يتبادلونها.

مساء الجوق الهوائي .

بل الاستماع الى صوتها البطيء والعميق ، طنين
برونزي وبعيد!

وقليها يدق بارتفاع قلبي وإيقاعها هو الذي (لآلات)
«النابالا» .

الاعتقاد بأن هناك صبية ، وبأنها تنتظرنني على الرفأ
مع مجيء كل بريد والتي تأمل (طلوع) وجهي من
فتحات المتأديل!

في النعومة الصافية لهذا الربيع ، الاعتقاد بأنها
تنتظرنني ، العذراء ذات الحرير الأسود .

ولكن أسيتشد العشاق ، في الضوء الشفاف للمستقبل ؟
أسيتشدون بأنغام «الكلارينيت» الحب الليلي لعشاق
الأمس ؟

فلتكن لي الحصص الجميلة التي للأفواه ، وأن أكون
غصنا ذابلا ، أيها المطر الأخضر !

إن لم ينهض المسيح من قبره في الربيع الأبيض ؟ أكره
رقص البدايات

إن لم أخطئك فوق حصاني (الذي يعود إلى قوم)
«الطوارق» ، شادا سكرك على قلبي

بين صرخات وطلقات الدم ، وبين صغير سكاكين
الرشق .

سأقطع صلات الدم كلها ، سأدرب حراسا لحبي
من أجل ليلة واحدة لا نهاية لها . حميمي صوتك أكثر
من العش الفاتر

وشفائك ، شفاء الخبز ، تريح صدري الصافر مثل
أفقى سوداء .

سأقطع صلات أوروبا كلها من أجل أن أشد القصيدة
إلى أخاخذ من رمل .

ما همني هذا الاسم المنشد على بيت القربان ؟
سيكون الفردوس خالياً من أجلي ، وغيابك عقوبة
العاشق .

استثرت المسنين البيض المزهرين بالحكمة

استثرت «كوتري برما» وأسياد العلم

استثرت عرافي «بينين» ، بعد رحلة عادوا منها
بأجساد لطيفة

استثرت الكهنة الكبار في «بيوري» في دول
«موغو- نايا»

استثرت الضالعين في الأسرار من «مامانفير» في
حرم الأفاعي .

أبلغوني صمتهم ، والعممة المذهلة لعيونهم ، ولأذانهم .
آه ! لم أنس الأميرة ! لم أنس سوى استشارة قلبي ثاقب
الأسوار .

سيأجك التحرك لن يصمد أمام القفزة المخززية
لقلبي ، قلب «الديالي» .

بل نسيان هذه الأوهام كلها ، مثل جراح في مساحات
جرداء في الضواحي

هذه الخيانات كلها ، هذه الانفجارات كلها وكل هذا
الموت في الروح

- إنه صمت المدن المدمرة ، بعيداً هناك في روسيا
البيضاء

كل هذا الرجاء الممسوح والمحلو في - وحدها صبية
لها شعر مجنون ، ومرصودة للاغتصاب .

في نعومة هذا الربيع الطرية ، في نعومة هذا الربيع
الزرقاء

آه ! الحلم بصبايا هناك ، مثلما نحلم بزهور نقية
في أخضر الغابة الرهيب ، في ظلمة الغابة العذراء

الاعتقاد بعيون للربيع ، بعيون من ضوء لها القدرة
على المفاجأة

مثل فرجة في الصباح ، أمام الشمس بظلتها .
الاعتقاد بأن هناك أيادي أكثر هدوءاً من سفن التخييل

أكثر نعومة من حارسه المهدي ، «نيومينكا»
أبياد ناعمة لهددة قلبي ، أوه يا سفن تخيل فوق

نعمي ، فوق نومي .
أحبيك أيها الغمد المصقول والنطلق ، أيتها الجبهة

الناشمة فوق الأدغال
يا شفاها سوداء ومن أجل الرياح وحدها ، اخوانك في

سهراب سبهري

عن الصحراء
والنبع الفائب
وتلك البقرة التي شبع
من رعي النضائع

سايغان - ترجمة : يعقوب الجعفري

سبهري فضاء أخضر

لا شك أن سهراب سبهري واحد من كبار الشعراء الإيرانيين المعاصرين. رسام وشاعر، لوحاته تقطر شعرا، وقصائده ترسم حالات شعرية، للتجريتين مصدر واحد. هذا المصدر كما يبدو لنا علاقته الصوفية مع الطبيعة ومكاشفته القصبة للإيقاع السري لكل حفقة حياة للبشر والأشياء، وحينته إلى الجذور. وكما هو وحيد في حياته كذلك في أسلوبه الشعري. أنه دائما خارج التيارات، الأفكار السائدة، الاتجاهات السياسية والتي في بلد مثل إيران وللأسف ما هي سوى طعم شديد الإغراء. لهذا السبب نرجه برؤيته وبدون توقف إلى اللحظات المليئة بحضور الأحداث المعجزة التي في كل لحظة، ومع كل استرجاع للأنفاس، تنجز المصير اللامرئي لكوننا.

وهذا لا يعني أن سبهري خارج عصره. على العكس من ذلك فروح عصرنا، والانحدار التدريجي للقيم، وظهور فكرة البحث عن الجذور تجد صداها في أعماله. ولكن قلق الشاعر ليس يباس روح تائهة متباكية على الأطلال المتفحمة للزمن، إنه بحث عن نبع حيث تنبثق كل تجربة إنسانية

** شاعر ومتوحد من البحرين.

طفل الصحراء، من قاشان التي يعيشها ويلجأ إليها معظم أشهر السنة، فارضا على نفسه نظاما شبيها بنظام التنفس، في العزلة والصمت يعيش وحدته، يحسها، ويقطرها، خالقا منها جدارا هذا يحيط به كهالة النور، مخدرا بهذه الشفافية، مستسلما لذوته يمارس موهبته رساما أو شاعرا: متقللا بين الريشة والقلم متعاطيا الاثنين بذات البراعة وثبات البديهة.

على حافة تنتظم صفوفها حول الصحراء الوسطى لإيران، مثل حبات فيروز سبعة، تبدو قاشان مركزا لكونية من الواحات الساحرة. الخضرة المفردة على خاصرة جبل تتفتح على ينباع من المياه العذبة النقية، حيث تلجأ أشجار المصفاة والحدود والعناب والسفون، خالقة وسط رحابة الأرض المجيدة سيمفونية خاطفة، سراها من الانتعاش والراحة، حيث صفحة القاريخ فارغة كالسراج المقفر للوقت. يعرف سبهري ويتقرب محطات الصحراء هذه. سجدها الأخضر الذي يستقبل الطلي المحتاجة للحجاج، رؤية القرب الزرقاء المشعة في لازورد السماء، إن طوبوغرافيا أرض السراب هذه هي ما يعيد إنتاجه بهاج روعي في قصيدته كما في رؤية تشكيلة في لوحة.

متجذر في أرضه كأني شاعر أصيل، يرتوي من النسخ العرض

إوطنه، هذا الفسخ سواء شئنا أم لم نشأ، في بلد ذي تراث شعري ضخم كإيران له نكهة روحانية هناك في الواقع ما يشبه الروحانية الطبيعية تمتزج بعبقورية اللغة الفارسية، وروحانية تنبعث من هيئة أسلوبها العلمي بالغوض، من التعدد المتزامن للكلمات الممتدة على العديد من اللهجات، من التماسك النموذجي للصور التي تحتويها. كل حب يمكن أن يسمى إلى حب إلهي، كل مقيى مكان للفسق ومكان لنسيان الذات، فيها يمكن لكل نظرة أن تكتسب الشفرة القاطعة لرؤية تأملية. ولكن ورغم تشربه بهذا الجو الروماني فإن سبهي يتجنب كل الكليشيهات السهلة التي يفر بها الأدب التقليدي الإيراني. وريث شرعي لذاكرة خصبة، يعيشها في سياق معاصر لزماننا الحاضر، في هذا العصر حيث يسود (صعود الغولاز)، حيث (الأرض السوداء مرعى للرافعات). ويبدأها من رعب هذا الاغتراب الكوني يتحول ويفضل حركة عوده، حينها في (رعب شفاف) وحينها في (حمومية متموجة للفضاء المقدس)، وحينها آخر في (نافورة تنبثق منها أساطير الارض).

الموضوع الخالد للروحانية في إيران يجد لديه شكلا متحررا من الأماكن العامة التي ترتادها تقاليد غنية بالصور، شكل يدفعنا للتفكير أحيانا في مرثي ريلكه، وفي البحث عن الوردية الزرقاء لدى نوباليس، وفي العنبر المسائي لطاغور وفي المغفوية للحظيلة لفكر الشرق الأقصى، وبخلاف العديد من شعرائنا الحديثين يمتلك سبهي ثقافة كونية. لقد قرأ كبار الشعراء المعاصرين من الأمريكيتين وآسيا. يظف الفكر في نغمة الأعالي، غاسلا عينيه في نسمات الأراضي الشاسعة، سبهي طفل الصبراء الإيرانية الذي يرى عالم اليوم بعياء ملع التجريد.

لا يرغب في أن يجد شجرة نسله السهل الإيراني، يذهب للبحث عن أسلافه الأسطوريين في سلالة (نبذة معجزة من الهند) كما لدى (عامرة خرافية) من آسيا الوسطى. سبهي يحب آسيا. ما يمكنه من حب للطبيعة يربطه بقرى مع كبار شعراء الطبيعة في اليابان والصين. ومن ذلك إقامته الطويلة في اليابان، حيث درس الحفر على الخشب على يد معلم ياباني علمه فن تجريد الفراغ الذي يعد اليابانيون أساتذته

حبه للهند فتح أفاقه على اللغة الأساسية للأساطير طفل الصبراء هذا أقام طويلا في فرنسا وأمريكا.

لوسرنا على خطى باشاخر في البحث عن (الخيال المادي) لسبهي، لقلنا بأنه شاعر العنصر السائل ومنتزع الجواهر المائي. ولكن العنصر المقصود هنا ليس المياه النائمة (الخاملة) رمز الوعي العميق للذات، كما تجدها عند اندثار الن بوب، ولكن الماء كعنصر أصيل يطهر الروح، ممحدا إياها في حركة من ولادة

دائمة، الماء كمادة شفاعة تجري في الأوردة اللامرئية لكل الأحداث، الماء كمبدأ خيميائي للتحويلات: ذاك الذي يغير الشلالات الصغيرة الضاحكة في الجداول، ذاك الذي يخفق في جداول العزلة، الذي يحلم في قنوات الري الريفية، الذي ينام في مرآة بساط نعب، ذاك الذي يسقي نظرة الصباح المنعشة، مفتحا كما القبلية الحذرة في الندى الخافت للوواصل.

سيبدو لنا بأن الشاعر يعيد إنتاج النشيد الدائم الحضور للإلهة (إناهيتا) الحارسة القديمة للماء في إيران، لهذه الأرض الشديدة الغيرة من دموعها، ألا يلقي ذلك على عاتق الشاعر استخلاص المادة الكريمة بجهود صبرية وأدعية مستمرة. وللعنصر المائي لدى سبهي علاقة باللون الأخضر، وليس مصادفة أن يكون عنوان لجمال مجموعاته الشعرية (الفضاء الأخضر) فاللون الأخضر للنبوة المحمدية هو أيضا فضاء الغصة للطفلة، هناك حيث تذهب الشجرة ينمو العشب ويتفجر البذر النائم من الأرض، وهو الاستقبال الرطب لوحدة فيها يتزاوج الماء والخضرة ليصبعا رمزا لكل حياة كما لكل بحث

إنها أرض (اكسفارناه) حيث لجأ ذات زمان زرادشت، وهي أيضا الجزيرة الخضراء الواقعة في البحر الأبيض على قمة الجبل العالي حيث ينبثق نبع الماء المنفجع تحت شجرة عملاقة. وهناك أيضا المصدر حيث اغتفى الإمام الغائب، سيد الزمان، والذي سيأتي في آخر الزمان ليختم بآذنة عيوننا. الماء والخضرة هما المصدران اللذان ينهل منهما طفل الصحراء بنظرة صافية كالماء، وخضراء كالأراضي الأسطورية للخيال يكتشف سبهي النعاس الكوني الذي يضم الواقع الراهن، وهذا النعاس (الأخضر كحلم الإله) هو ما يعنيه عندما يقول لجميلة عزلته

حينها

أحك لي قصة القنابل التي تساقطت أثناء نومي،
والخود التي بللها الندى ساعة غفوتي،
وكم من البطات عبرت فوق البحار
وهذه الأوقات المضطربة،
حيث تعبر سلاسل المدرعات أحلام الأطفال،
أخبرني: تحت أقدام أي ملجأ أوق الكناري الخيط
الأصفر لغناها.

وراء خلفية عصرنا يتفتح العمق السحيق لنعاس الشاعر الذي يشبه (مايا) فيشنو:

النائمة على سريرها الشعباني، ترى في خيالها
نفاة الحالة البشرية التي تتفجر كالفقاعات على
محيط المياه الأولى.

والى هذه النظرة المليئة بنعاس سحري يجتمع ملح آخر ألا وهو

الفكاكة. فكاكة تتكون من سخرية وشفقة، فكاكة تدين السخف الملائم لأكثر عاداتنا اكتساباً وعادية، وما يثيره الصحت الأكثر تفاهة من سخرية متأسلة مثل (هذه البقرة التي شيعت من رعي النضائع) أو (البقل المحمل بالحكم والأمثال العقيمة) أو (الجميل الحامل على ظهره سلة مليئة بالمفاهيم الفارغة) أو هذا اللاهوتي الكتابي الذي يصارع رغماً عنه إزاء خرف فيض أسئلة معلقة. بإيجاز أنها كل المواقف المجانية التي تسرف فيها بلا تعيين، كل (المفاهيم الأخلاقية) التي نغرضها على قنارينا معتقدين أنفسنا أكثر حكمة منهم. كل الحكم والأمثال اللامجدية التي نولغها من جانب إلى جانب، معتقدين حلنا للغز الكون.

لأن النضائع التي تكثر من أكلها النفس تشبهها وتضمة، وهو إشباع يحتوي على خوار تقول لوقرة مظلمة السلة مليئة بالمفاهيم الفارغة، مع اعتقادنا بإصلاح دواتنا، إلا أنها تبقى خاوية ولا مفقولة في جوهرها، لأن كل معيار أخلاقي يبقى دائماً محدوداً بنظرتنا إلى العالم، وإذا اعتقد اللاهوتي بكل حل الإشكاليات في عالمه المصنوع من معتقدات مسبقة، فإنه يبقى صحيحاً بأنه يصلبهم باستمرار كذلك بإنشاء الخرف العلمي بالأسرار التي حين تسفيه تتركه عطشاناً

إذا بقي عمق لعبة العالم هذه حلماً يتخبر كفقاعات الصابون، لماذا لا يكون ما فوق الواقعي واقعياً، وأكثر واقعياً من العالم المألوف للواقع؟ ألم يعلمنا شاعر كنوفاليس بأن الشعر أكثر واقعية من الواقع؟ فالواقع ليس كما هو كائن بل كما يتجلى لنا، وهذا التجلي يعتمد من جهة أخرى على المستويات المتفاوتة لحضورنا أمام الأشياء، بمعنى آخر، يعتمد الواقع، إما على عمق نظرتنا، وإما على شفافيتها التجلي، والذي يتوسعه الامتناعية لحقل الاحتمالات يكشف عن الإجابات العليا تاركاً إياها من جهة أخرى تدور كما هي.

هل يخضع مثل هذا التجلي حتمياً لذات الشروط المكانية والزمانية التي تحكم في الحالة المدهشة لعالمنا الصاس؟ يضاف إلى هذه النظرة الثاقبة حيث تختلط السخرية بما فوق الواقع حلجات من الشفقة والرأفة: فالشاعر منجذب بنظرة تنفهم اللعب الضروري للوجود محاولة حمايته، مساندته وحبه (لا اضحك عندما ينفجر بالون) (لا اضحك عندما تشق فلسفة القمر نصفين). هذه النظرة لها أصالة تلك التي في السابق تنكر فراغ الواقع لتحل مكانه واقع الحلم، والموقف الذي يلتقي فيه كلتا النظرتين، واحدة تدحض عبث الشيء والأخرى تشهد عليه، وبالعكس فالوجود وبالتحديد نقطة التقاء هذا اللغز المفتوح مثلاً في الابتسامة الغامضة لبوذا

هذا الموقف المتناقض، والذي من جهة يكشف الفراغ الجوهرى

للأشياء، ومن جهة أخرى يتركها تنفلق كما هي، مسانداً ومشجراً لها على ذلك، هاتان الحركتان المتكاملتان للشد والترحيل، للتأكيد والتلقي، للذبح والجذب هو ما يشكل الملاذ الأخير، المشير المدهش للغز بمقداره الرهيف كجواهر الحلم ينسج الشيز اللامتناهية للأشياء.

إن في تلميح سبهرى الموجز إلى نفاق وسطحية المشرعين يخفي أيضاً صراع قديم في الأدب الفارسي وضع وعلى مر الأزمان المفكرين الأحرار أو (الإباحيين الملهمين) في مواجهة مفوضي السلطة من (المحتسبين) والمراقبين والمفتشين. هذا التعارض حري بعدة مستويات من التطبيق. على مستوى المعرفة، سيكون صراع العقل والحب، على مستوى السلوك الأخلاقي هو صراع المفتشين ضد الفاسقين الملهمين (المتصوفة)، وعلى مستوى الدين، وبالمعنى الواسع للكلمة سيكون الصراع بين الطريقة والشرعية. إن كل فارسي مثقف، يعرف وبالتجربة العتيقة بأن أية مزايدة أصولية في الشريعة، تخفي النفس أكثر من إيقاظها. وهنا الاعتداء يصبح متعصباً إلى درجة أن الدين ولعدم رخصته من دوره التقليدي يجهد في التحول إضافة إلى ذلك إلى أيديولوجية سياسية.

إن سبهرى ليس غنوصياً، إنه كائن عميق التصوف، والصوفية التي يعتقدونها والتي خاض تجربتها هي تلك المرتبطة في أشعار جلال الدين الرومي وفي النظرة الرؤيوية لحافظ و في السكر المدوخ للخيام.

وتواجه هنا مسألة أساسية: هل سبهرى مقصوف بالمعنى التقليدي للكلمة؟ نعتقد بأن الإجابة بالنفي: هو كذلك بطريقة الفاصدة، ولكنه طفل عصره إلى حد لن نتمكن من وصفه بالمتصوف التقليدي، كما هي حال بعض متصوفتنا الذين يتبعون بلا غناء السلسلة التراثية المتتالية. إن لدى سبهرى توجهاً لطيفاً بجميع الكائنات وميلاً يقارب الأحيائية والتي بظلمة تنتشر الدروح فيما لا يحصى من مجموعات كوكبية حاضرة في كل الأشياء:

في الوردية التي تصبح جهته إلى مكة في هذا النبع الجاري الذي يصحب غطاء لرأسه في الصلاة في نبض النوافذ الذي يصبح وضوءه وفي هذه الكعبة التي في كل مكان، على حافة الماء وتحت أشجار السنط، كما هي في المدن والحدائق، بينما حجره الأسود الليلة الخيرة للروح و(الإشعاع الحي للأرض).

الشاعر يتنقل في غبار الحاضر، كل شيء هو وسيلة لعيد الظهور الكل يصبح مرآة عاكسة لأحد المظاهر المتعددة للكان، كما لو أن

مع حضوره في العالم يشاركه فيه الكون بجممله.

هذه الرؤية المسماة بوحدة الوجود، حيث يتوحد الكائن تقدم الكثير من التجانس مع الاتياف الثقليدي في التصوف وعلم الكلام الإيرانيين ولكن يضاف إليهما هنا مظهر خاص بسبهي بذاته وهو ما يؤلفه مع تقديس الطبيعة كما نجده عند المعلمين الكبار لفكر الشرق الأقصى

إن نظرة الرسام لديه تتحقق في الأحداث اللامنتورة التي تسكن عايننا المحيط: الانهياق العفوي لتوحيج الوردة، طيران النزوة لدى الطائر الذي يحط بشفة على غصن، التسرب المتلاشي لجدول ماء رائق، رائحته تستشعر الرطوبة المعطرة بمطر طازج، الحبير المتناثر لذبال الغابة المنتشر في الهواء. إن أذنه حساسة لأشد الأصوات خفوتاً، ولأكثر الهسات غموضاً: كالفقن اللامسوع نزين يستيقظ، أو (انسحاب القرنفل في تموجات الفكر) أو (الاهتزاز الزهيف للمادة)، أو غناء عصفور: (اصغ انه الطائر الأبعد في العالم، ذلك الذي يغني!) وهذا النوع من الاحتفاء بالطبيعة غريب على الشعر الفارسي، والذي يبقي رغم تدفقاته الخنانية وحماسته الأسطورية شعرا أكثر انتفاحا على الشحنات العاطفية للإيقاعات الوجدانية، أكثر من حساسيته تجاه الإدراك الزهيف الذي تفصح عنه الأشياء هذا التوجه الطبيعي لدى سبهي نحو الطبيعة ستدعمه إقامته في اليابان ودراسته للشعر والفن الصيني والياباني. إن في مجموعته (شرق الحزن) والتي كتب قسمها الأكبر في اليابان، مقاطع ترسم لنا الجو المدهش للهايكو الياباني.

ولكن فترة الاختمار والبحث ستجد ذروة اكتمالها في مجموعته (فضاء أخضر) وهي ذروة رؤيته الشعرية للعالم. يسمي سبهي هذا العالم (الواحة في اللحظة) أو بالفارسية (هيجستان) أي (لا مكان) والتي خلفها (تبقى مظلة الرغبة مفتوحة دائماً) (وحيث ظل شجرة البق يمتد حتى الأبدية). و الهيجستان، أرض اللامكان التي كونها الشاعر ليست المقصودة بالمفهوم (نا كوجا آباد) بلاد لا نعرف أين، والتي أبتدعها في القرن الثاني عشر الفيلسوف الصوفي السهروردي مؤسس مدرسة الإشراق. هذا المفهوم يرمز إلى النطقس الثامن. أرض الصور المعلقة بمعنى عالم الصور النملية وأرض الرؤى، وعن هذه الأرض يقول سبهي:

هناك خلف البحار مدينة حيث التوافق تفتح لفيض الكائن ومن على أسطحها يتأمل الحمام إشراق الصعود البشري في يد كل طفل في العاشرة يورق غصن المعرفة حيث الشمس شاسعة المدى كاتساع العين في صحوها الصباحي.

هذه العين المتسعة في صحوها الصباحي تعبر بالتحديد عن عين

ذلك الكائن المتفتح على أرض الرؤى. ومع هذه الأرض يأتلف مفهومنا ليشكلا العنصر المجرى للطوبوغرافيا الشعرية لسبهي. هما الوقت والصدق.

في هذا الفضاء الشعري تمتد اللحظة نحو بزوغ الحدث، والحدث هو نفسه أو (حال)، حضور منفتح على (الوقت). الوقت هو هذه اللحظة حيث الزمان والفضاء ليسا سوى وحدة متلاحمة لأرض الرؤى.

وعلى هذه الأرض المفتوحة على الفضاء الخلفي (المكاشفة)، وفي هذا الوقت حيث يتأمل الشاعر (عقارب النافورة تبغثر الوقت على مهنا الحوض) وحيث يهب نسيم الصديق (ناشرا الدهشة تويجا.. تويجا). في هذا الوقت المستدير (كجسد طائش لحمامة فجأة هناك) بمعان أخرى من حيث تأتيني رسالة الصديق.

في شعر سبهي طوبوغرافيا من (الفضاءات الخلفية)، كفضاء ما خلف البحار، وفضاء ما بعد ختام الأصوات، خلف جدران اللبن، خلف الأسبجة والعمرشان الشبكية. فالفضاء الخلفي هو الخط الفاصل بين أرضنا الجغرافية وأرض الرؤى، أي أرض (اللامكان) حيث يقهم الصديق. انه الجسر الذي يقذفنا (حتى الصخرة المستحيلة للصدق)، أنها (العتبة) وهي كذلك الشفرة الشاغرة للحديقة حيث تتناغم شجرة الصنوبر، الفزع، و ذاتي).

المشرون قصيدة التي تشكل مجموعة (فضاء أخضر) تتحرك في هذا الجو شبه السحري للانتظار العقيم في الفضاء الذي يفصل (جفون الليل) عنوان القصيدة الأولى (والنبض الربط للنجس) عنوان القصيدة الأخيرة في المجموعة. ليس كل شعر ليس سوى بحث عن صديق في عالم غاب فيه الصديق ؟ ولكن نحوي حل مجهول يدعونا هذا الصديق ؟ انه نداء للعودة إلى الجذور، عودة إلى (النافورة حيث تنبت أساطير الأرض) وعلى سؤال الفارس أي (رسول القاهسي) يجيب عابر يحمل غصنا من النور بين شفتيه: ليس بعيدا عن الشجرة في زقاق كثيف الشجر أشد خضرة من حلم الإله

حيث الحب أعرق زرقة من ريش التفاني
تذهب إلى أقصى الدرب
المنبت من وراء البلوغ،
ثم تعود إلى وردة العزلة

وعند خطوتين من الوردة تتوقف
قرب النافورة حيث تنبجس أساطير الأرض
هناك سيرجفك فرع شفاف،
و في الألفة المتموجة لهذا الفضاء المقدس
ستسمع حفيفاً:

سترى طفلاً يقف في أعالي صنوبرية منسولة

كان جميع الثيمات الأساسية للطبوغرافيا الشعرية لسبهرى تكثفت في هذه القصيدة. نحو نافورة الأساطير يدعونا الصديق. ولكن ماذا ستفعل بنا الأساطير ؟ لقد أسست الأسطورة العالم، انه لا يجيب على سؤال (ماذا ؟) ولكن على (من أين ؟) يعني على سؤال الجذور إن الأسطورة بتأسيسها العالم جعلته قابلا للسكن، والشاعر مستجيبا لنداء الصديق ولل فعل الكوني لتأسيس العالم من جهة ولاكتشاف نواة كينونته من جهة أخرى. وفي نقطة الالتقاء بين الاثنين، يؤسس الشاعر عالمه ويهني بهته. إن معظم المفكرين والشعراء المعاصرين الكبار سواء تي. اس. البوت، والاس ستيفنز، ريلكه، رينيه شار، هايدغر، بوهر، غوستاف يونغ، أي. نيومان، يجهدون لاكتشاف - في ظل غياب الألوهية وعلى أنقاض المعايير الثقافية، في هذا العالم الذي تحول الى صحراء (أرض خراب) - أساس قادر على تأسيس عالمنا المخبئ للأمال ! سواء كان ذلك في (النقطة الجامدة للعالم الدائر) للابوت، او في الفكر الاحتفالي لهيدر، او في (النسخ المائل) لريلكه، ام في الانبثاق الجديد للوعي الجماعي الذي يتحول إلى بركاني في عالم مهشم الرموز ومطمع القيم، نلتقي دوما بذات الجهود: جهد لتجاوز العدمية الصديقة لعصرنا ولاكتشاف مصدر جذر لغير المعرفة الذي يتراكم بعضه فوق بعض.

في هذا السياق يكتسب الشاعر (دورا عموديا) كما يقول لنا ستانلي رومان هوير مستشهدا بأبيات للشاعر اودن، دور إذا أمكنني القول ينحى باطراد نحو الميثولوجيا ناهضا في الأعالي، وحيدا في مواجهة المصير تطلت عنه الآلهة الهاربة، يقدمه مهد أمومة الطبيعة، على عاتقه إعادة تأسيس عالم بالبحث المباشر في المصادر الحية لذاكرة منسية، ذاكرة شبيهة في شحوبها بشحوب الوجه الباهت لأصنامنا الحالية.

وسواء أكان عصرنا هو (عصر الخيبة) أو عصر الانتظار، أو ليلة ممقطة للروح، فهذا لا يبدل من الجوهر، فالشاعر أو المفكر عليهما لوجدتهما لاكتشاف ما أسند إليهما منذ البداية: رسالة الصديق والنافورة التي تنبثق منها أسطورة الأرض .

هذه الأصوات التي يعيد الغرب لاكتشافها (ولكن وبدون شك هل هناك غرب مخفي لا يفسهاها البتة ؟) بعد معاناته لأهوال الوعي

الشقي، بعد مسحه كل المأسى التي خضع لها (حول العقل) وبعد ان عاش حتى أعماقه تجربة العدمية، إنهاء التعبير الرمزي والتخلص من الميثولوجيا دلالة واضحة على التجديد وفي ذات الوقت دلالة على الأمل.

بعد أن هذه الثيمات المعاصرة جدا والحديثة جدا، كانت وباستمرار موجودة في إيران وما تزال في أيامنا هذه تعيش حياة سرية رغم الأخطار، الخارجية والداخلية المهددة لوجودها. الرسالة المتقدمة للأدب الإيراني الرفيع لم تعرف أبدا في الغرب، موضوع الجذور الذي يشغل الغرب في يومنا هذا كان قد كتب وأعيدت كتابته، عاشه المجتمع، وجرب حتى الدوار من قبل شعراء إيران الكبار. وثيمة الصديق تبقى المحور المركزي لفكر حافظ فهناك طبوغرافيا للغضاء حيث يموت الصديق في الغياب المتوجع للفكر، في حديقة قلبه الساحرة، وفي الأزقة التي تنبع في متاهة الدوار.

حافظ هالقي مؤسس حين يعلن بمباهاة، (تمال لنفعل القلب السماوية ولنؤسس قاعدة بناء جديد). أول أبيات مثني الرومي تبدأ ببناء جارج للنأي، وبه لوحة الغرب لاكتشاف أرضه وهو بعيد عنها في غربته، انه لمن المفيد بدون شك متابعة كل جغرافيا الرؤية لدى كبار الشعراء الفرس، والكشف عن مدى راهنية رؤاهم ومطابقتها لزمن الشدة، ومن المفيد أيضا الإشارة إلى مدى تشابه عالمهم مع الإبداعات المذهلة للصوفية التأملية. وبدون أن نعدم مقارنة ريلكه بسبهرى، نقول أيضا بأنه في آخر أعماله يبحث سبهرى في التفكير شعريا، بمعنى بالبنات ذاتها التي تفرضه عليه الرؤية الشعرية للعالم مستندا إلهامه من الفكر المشدود إلى أقصاه، من عفوية الحالات العاطفية للذات، انه يحاول بمعنى آخر التحرك في مناطق يقرب فيها الفكر والشعر من بعضهما، حيث لم يعرفا الطلاق الذي فصلهما فيما بعد. ولكن هناك عقبة تصدم بها سبهرى، وهي مشكلة اللغة الفارسية، التي تميل كثيرا إلى غنائية الحالات الشاعرية والتجانسات الصوتية للملمحة. واللغة الباطنية الصوفية تصير بعض الأحيان شاكية الاستبداد الذي يفرضه سبهرى في أعماله الأخيرة. فالشاعر يلوي بشدة أوتار اللغة حتى لنخشي انقطاعا في آية لحظة ورفضها خدمة قيثارة وحيه. باختصار فالمشاكل التي يصادفها سبهرى، هي من جهة إمكانيات اللغة الفارسية . فإذا كان للفارسية مصادر لا محدودة، فلها كذلك حدودها، وإنه أمام هذه الحدود يقلب سبهرى - ومن جهة أخرى يتلمس الطريق لشعر غير مؤكد لم يجد وسيلة التعبير المناسبة، ولكن هاتين المشكلتين ليستا سوى مظهرين لذات العقبة:

كيف نعيد عن غنائية تتكون من فكر خالص في لغة ترفض ذلك

ولا تتقبل مزيداً من مثل هذه التحريفات لقانونها الأساسي ؟
ربما على حل هذا اللغز سيعتمد مستقبلاً نجاح أو إخفاق هذه
الحقبة الجديدة للشعر الفارسي ؟

سهرري واختراق المألوف

سهراب سهرري قلم وريشة يأخذنا إلى زمن التقاء اللون والحرف
والمصورة، لا أفق لكتاباتهِ التي تتقاطع وكتابة التأسيس لدى
(نعمه يوشيج - ١٨٩٥ - ١٩٥٩) حيث الاختراق
الجميل لقرون من الكلاسيكية المكرسة.

لم يسجن قصائده في ابتذال الحدث اليومي والعادي، ولم يقيدَها
بالآني فهي يد تمتد إلى اللامكان واللازمان، هي بصيرة نافذة في
عمق الحركة الخفية للكائنات والأشياء.

مذ الخمسينات تتداولها الأجيال قراءة وتأثراً.

مع أحمد شاملو ١٩٢٥ - ٢٠٠٠ وفروغ فرح زاد ١٩٣٥ - ١٩٦٧
حفرنا بسكاكين قصائدهم في لغة قاسية، الصورة الجميلة لبهاء
الشعر في توفقه إلى الحرية.

سهرري بصوته وأسلوبه امتاز - كما يقول منوتشهر أنشي الشاعر
والكاتب الإيراني المعاصر - بأجواء خارجية عن رتابة الواقعية
الصلبة، بسيط في التصوير، يخلق حوله فضاءات روحانية
ورشيقة (جريدة الحياة ٣٠/٥/٢٠٠١)

هنا محاولة للمس ورصد تجربة متفردة من خلال النص،
البيوبلغرافيا والدراسة التي كتبها الشاعر والمفكر داريوش
شاهايان، صديق روحه ومترجم قصائده إلى الفرنسية
هذه القصائد التي سهر الشاعر الذي يتقن الفرنسية على
مراجعتها.

وقد حاولنا من جهتنا مطابقة القصائد التي ترجمناها من
الفرنسية مع النصوص الفارسية قدر المستطاع.

سهراب سهرري، من مجموعة (شرق الزن - ١٩٦١)

منتهى وحدتي

أنت أيها الجدير بدوار الأعالي
غناوك يتردد على ذرى الفجر
تنهض في الحال نبذة للصلاة
أخلق جسراً يقذفني

حتى صخرة الصديق المنيع
جسر من صلصال عذاباتي
أنا هناك، مثل خزف العتمة،
وتقطير الأسرار الأزلية

رأس يستند إلى حجر، وهذا الهواء الصافي،
وشجرة الدلب التي تتفتح على الفكر،
والروح المترعة بفيض الصديق

كم هو رهيف نعاسي، وكم هي عالية سحب
الصلاة،

كم هي جميلة غابة الحياة، وأنا في منتهى وحدتي!
وحيد أنا

وأطراف أصابعي تجوس ينبوع الذاكرة،
الحمام يتنفض على حافة الماء،
وضحك الموج ينتشر،

النحلة تجني خضرة الموت،
وهذا البهاء يتفتح في القبضة المرخية للريح
بك أنا ممتلئ، يا ثغرة مشرعة في حديقة
حيث تتناغم الصنوبر، الفزع، وذاتي

الآن هاهي ساعتي:

أيها الباب المشرع على الأعالي!
أيتهما الدرب الموصلة إلى اللوتس الصامت
للا رسالة!

صخب الضخوة

تغضن يموج وجه بركة

تفاحة تتدحرج على الأرض

خطوة تتوقف، الزيز يغني

صخب، قهقهة: وليمة نفث حال الانتهاء

نعاس يصعد من العين صوب السماء

عابر يغادر وحيداً، عابر يذهب دوننا

قيد يفتحت: أنا حلقاته الصغيرة

جزر تهشم: أنا محتواها

هل لهذه الصخرة علاقة بي؟

وهذه النحلة، هل ستحلّق باتجاهي؟

صورة تتفتح. أين المرأة؟

ابتناسمة تشرق. أين الشفاه؟

موجة تنهض. أين البحر؟

أشم بلسماً في كل مكان، حاسة الشم بذاتها تفوح
من الجهات جميعها تنتهكنا الأشياء، هرج هنا،
مرج هناك

ذهاب إلى الأقباص؛

وهي تعود، هي تعود.

من مجموعة (فضاء أخضر - ١٩٦٧)

نور، أنا، ورد، ماء

لا سحب

لا رياح

جالس على شفير حوض:
 سمك يسبح مرتعصاً، نور، ورد، ماء و
 انعكاسي
 بهاء عذري لعنايق الحياة
 أُمي تقطف الريحان
 خبز، ريحان و جبن،
 سماء صافية،
 شجرة البيوتنيا يغسلها المطر
 خلاص وشيك: ينشب في ورد الحديقة
 كم من المذاعبات لا يسكبها النور الحالم في كرة
 النحاس!
 السلم الطالع إلى قمة الجدار
 ينزل النهار على الأرض
 خلف الابتسامة تختبئ أشياء عدة
 ثقب في جدار الزمن
 أرى عبره وجهي
 كثيرة الأشياء التي أجهل سرها!
 أعلم أنني سأموت يوم أقتلع قذاة من العشب
 أنطلق إلى القبة السماوية:
 أسست مجنحاً؟
 أشق درباً في العتمة:
 أليست القوانين سلاحاً؟
 كلي نور، ممتلئ برمل الضفاف، بالأغصان و
 بأوراق الشجر
 ممتلئ بالطرقات، الجسور، الأنهار، الأمواج،
 يفيض مني انعكاس ورق الشجر على الماء
 ولكن كم هو عميق خواء ذاتي!
 دار الصديق
 إلى أ. سعدي
 (أين دار الصديق؟)
 صوت فارس يدوي في الفجر
 حينها تتوقف السماء، ولعنة الرمل يقدم عابر
 غصن النور من بين شفتيه،
 مشيراً بأصابعه إلى شجرة حور بيضاء:
 (ليس بعيداً عن الشجرة في زقاق كثيف الشجر
 أشد خضرة من حلم الإله
 حيث الحب أعمق زرقة من ريش التفاني
 تذهب إلى أقصى الدرب

المنبتق من وراء البلوغ،
 ثم تعود إلى وردة العزلة
 وعند خطوتين من الوردة تتوقف
 قرب النافورة حيث تنبجس أساطير الأرض
 هناك سيرجك فرع شفاف،
 وفي الألفة المتوجة لهذا الفضاء المقدس
 ستسمع حفيفاً:
 ستري طفلاً يقيم في أعالي صنوبرة منسولة
 الورق
 به توق لافتنان حضانة عش النور
 ستسأله:
 (أين دار الصديق؟)
 إختلاج ظل الصديق
 طويلة كانت الطريق إلى الشكل المبهم البشر
 بالقرية،
 مليئة عيوننا بما يراه قمرها،
 الليل ينساب في اكماننا
 نعبز واد محل
 ملء أذاننا حكايات خضراء للمراعي،
 تفيض حقائبنا بصدى عنيد للمدن البعيدة
 الخشونة المتناسقة للأرض تنسرب تحت خطانا
 أفوامنا تتلذذ لحظتها - الراحة المتجددة
 نعالنا خفيفة كأجنحة النبوة،
 تنزعنا من الأرض مع أوهى التسمات،
 عصانا تلبس ورق الربيع الخالد.
 مع كل مواربة لأفكارنا تتكشف سماء
 ومع خفقة الجناح المأخوذ بالفجر تخفق أيدينا
 جيوبنا كانت مليئة بزقزقة صباحات الطفولة
 كنا رفاق الحب
 دربنا يحاذي القرى المتألفة والفقير،
 يذهب في غيابه إلى لا منتهى الصفاء
 تصل إلى حافة غدير، نطل فيه بنظرنا:
 الليل يتبخر على وجوهنا
 وفي أذن الصديق جواب لصوت الصديق
 شمس
 نصغي لصخب الماء
 ماذا تغسلون في جدول العزلة؟
 ثوب اللحظة صاف من البقع

وفي شمس نهاية ديسمبر يتفرغ
صدى الثلوج ،

حبلى الرؤية ،
قطرات الوقت المعلقة

الطراوة تتشرب في القرميد ،

تغور في عظام النهار

عم نبحت إذن ؟

أبخرة الموسم تغلف كلماتنا

القم بيت زجاجي للنبات حيث يتدفأ الفكر

هناك أسفار تلمحك في الطرقات الضيقة لأحلامها

وفي القرى النائية ، تبهج الطيور بلقائنا

لماذا لا يدرك الرجال

بأن زهرة الكابوسين ليست مصادفة ،

وعين طائر الذرة ذو الذيل الهزاز

تلبس ظل الأنهار التي جرت بالأمس ؟

لماذا لا يدركون

بأن الهواء جليدي

في الورود المستحيلة ؟

في بستان رفاق الرحلة

نادني

صوتك بلسم

صوتك كالتسغ الأخضر لهذا النبات الغريب

الطالع في أفاسي الوجع الحميم

في الشايات الرحبة لهذا الوقت الصامت

أنا أشد وحدة من الأثر المعزول لغناء

يتلذذ الفراغ المتعرج للأزقة

تعال لأحدثك كم هي فسحة عزلي

العزلة التي لم تستطع التنبؤ بالافتحام الليلي

لحضورك ،

وهذه خصيصة الحب

لا أحد هنا

تعال ، فمعا سنختلس الحياة ،

وبين لقاءين سنقتسمها

تعال ، سنسعى لفهم شيء عن جوهر الحجر

وبعدها ، سنسرع نحو اكتشاف الأشياء

أنظر عقارب مسقط الماء

وهي تبعثر الوقت على ميناء الحوض

تعال لتذوب ككلمة على سطر صمتي

تعال اصهر في راحة يدي الكوكب المترواح للحب
في هذه الشوارع الضاحكة بالعمته

أخاف الاقتران المريب بين الشك والتهب

أخاف الأسطح الخرسانية التي تثقل عصرنا

تعال لتنزح خوقي من المدن

حيث الأرض السوداء مرعى للارتفاعات

في عصر تقديس الفولاذ ،

افتح لي فضاء حيث تتساقط الفاكهة ،

احمني تحت الأغصان ،

بعيدا عن الاصطفاف المعتم للمعادن

إذا توجب وصول مكتشف المناجم الصباحية

لا تنسى أبدا تنبيهي

سأصحو حين ييزغ فجر الياسمين خلف إشارات

أصابعك

حينها

احك لي قصة القنابل التي تساقطت أثناء نومي ،

والخدود التي بللها الندى ساعة غفوتي ،

وكم من البطات عبرت فوق البحار

وهذه الأوقات المضطربة ،

حيث تعبر سلاسل المدرعات أحلام الأطفال ،

أخبرني: تحت أقدام أي ملجأ

أوثق الكناري الخيط الأصفر لغناؤه

ما هذه البضائع البريئة التي تصل مرافقنا ،

والتي لا تعي أبدا الموسيقى الإيجابية للبارود ،

وأني مذاق تفرزه نكهة الخبز المجهولة

في قصر الأنبياء ؟

مشعل بروح وهاجة كنار الاستواء ،

سأجلسك على عتبة بستان

من (عبد كلي ، إيسار كلي - ١٩٧٧)

والآن سقوط الألوان

شبيه بسر الولادة ،

ترافق اللحظات السنة العالقة بين جفنين

في الأعالي التصببية بالمواعيد

ينتصب رويدا رويدا

محراب النور

كانت الواقعة منسوجة برهية مقدسة

تغور في الهيكل الأساسي للحجر

وفي قبضة الكثافة الطرية للهواء ،

يدندن صوت في الريح

شوق الصديق

من مستهل المطر

وحتى أقاصي الخريف ،

كان القضاء مليئا

بالحن الهاربة كريح الحمام

وعند توقف المطر

كان المشهد في قوضى

السهول الواسعة المبللة

تزول فجأة

وفي أفواها المليئة انتظارا

يسيل قوس قزح .

هذا المساء حضور مطلق

هذا المساء

سيشرع لدخول الكلام

باب الحلم الغريب

ستكون للريح كلمتها

ستسقط التفاحة ،

تندحرج على عفة الأرض المرضعة ،

ستبلغ الوطن الغائب لليل

سينهار سقف وهم

ستبصر العين

الضمير الكتيب لسلطان النبات

سيستلق لبلاب ،

ملثقا حول رؤيتنا للإله

يفيض سر ككأس مترعة

ستتغفن ببطء جذور زهد الوقت

على طريق الظلمات

ستطلق الشفاه الناطقة بالماء شررا

وسيكشف قلب المرأة الأسرار

هذا المساء سيهز النسيم القادم من حارة الصديق

جذع الروح ،

ناثرا الدهشة تويجة تويجة

في أقاصي الليل

ستجرب حشرة في أعماقها

الحصة الخصبة من العزلة

من جوف كلمة (فجر)

سينهض الفجر .

خطوات الماء

قربانا لليالي الصامنة لأمي

خطوات الماء هذه .

أت من قاشان

حياتي لم تكن على قدر من القصوة

لدي ما أعيش به ، طرف من ذكاء ، شيء من

مهارة

أم أرق من ورق الشجر

أصدقاء أنقى من الماء الجاري

ولله موجود في مكان ما ، قريب :

بين أوراق القرنفل ،

وتحت شجرة الصنوبر السامقة ،

على الوجه اليقظ للماء ،

في قوانين عالم النبات

مسلم أنا

لي في اتجاه مكة وردة

وكغطاء رأس للصلاة ينبوع

ولي النور كثرة للصلاة

السهل سجادتي

أتوضأ على ارتعاش نوافذ الضياء

يسيل القمر في دعائي

تسيح الوان قوس قزح

عبر ورعي يشف الحجر

كم هو شفيف بلور صلاتي

أستهل الصلاة عندما تثير الريح

أذان المؤذن على منارة السرو

أبدأ صلاتي حين يسبح العشب

بتكبيره الإحرام ،

عندما تقوم الموجة استجابة له

قبلتي على حافة الماء

قبلتي تحت أشجار السنط

قبلتي نسمة في مهب من بستان إلى بستان ، من

مدينة إلى مدينة

الضوء الساطع للحديقة المزهرة حجري الأسود

أت من قاشان

أحترف الرسم :

أحيانا وبسحر الألوان أخلق قفصا

وأبيعه لكم ، يا أصدقائي ،

لينتفش فيه قلبكم الوحيد
 ببقاء نباتات الخشخاش السجين
 ليس سوى الوهم، سوى الوهم !
 أعرف بأنه في حوض لوحتي
 لا تنساب أية سمكة
 أت من قاشان
 ربما يكون أسلافي
 نبتة معجزة من الهند
 أو إناء خزفي من تلال (سيلك) × الأثرية
 ربما لي كسلف
 عاهرة خرافية من بخاري ؟
 موت أبي أعقبه هجرتان للسنونو،
 موسمان لسقوط الثلج،
 موسمان من النوم على السطح، في ضوء النجوم
 مات أبي خلف موكب الوقت
 كانت السماء زرقاء حين وفاته
 قفرت أُمي من سريرها جاهلة لماذا
 صارت أختي تزهو جمالا
 عند موت أبي كان جميع الشرطة شعراء
 سألتني البقال:
 (كم رطلا من البطيخ تريد ؟)
 أجبت:
 (بكم تباع غراما من سكرية الروح ؟)
 كان أبي يرسم أحيانا،
 يصنع آلات (تار) × ويعزف بطريقته
 كان خطاطا ماهرا
 حديثنا تمتد الى الطرف المظلل من المعرفة
 هناك حيث تتعقد رابطة الكائن والنبات
 حديثنا كانت مركزا لالتقاء البصر، القفص
 والمرأة
 ربما كانت حديثنا القوس الذي تصفه الدائرة
 الخضراء للسعادة
 في ذلك اليوم قصمت في الحلم فاكهة الإله النيتة
 شربت ماء نقيا من كل فلسفة
 قُلْتُ توتنا نقيا من كل علم
 عندما تتفجر قشرة رمانة
 تصبح اليد دافقة للرغبة
 عندما تم القبرة بالغناء

يجيش القلب بوهج الحب
 حيناً تلصق العزلة وجهها بالنوافذ
 وخز الرغبة يوجع الأحاسيس
 يستسلم الفكر للألعاب المسلية
 لم تكن الحياة غير مطر عيد وربيع،
 شجرة دلب مسكونة بطيور الزرزور الساحرة
 لم تكن الحياة حينها،
 سوى ما يشبه طواف عرائس ونور،
 نفحة من الحرية
 لم تكن الحياة حينها
 سوى حوض موسيقى
 ابتعد الطفل بخطى خافتة، ثم اختفى في طريق
 النحل
 طويت حقائبي، هاجرا مدينة الأحلام الراهقة
 ملء قلبي شوق إلى النحل
 توجهت إلى وليمة العالم،
 ويمعت صوب سهل الكأبة،
 ناحية الورق المفرط للعرفان،
 صوب الشرفة المضاء للمعرفة
 تجاوزت درجات الدين
 إلى الأزقة الضيقة للشك،
 إلى الهواء المنعش للانفلات
 إلى الليلة الرطبة للحنان
 حيث رأيت شخصا في الجهة الأخرى للحب
 توجهت صوب المرأة،
 حتى ضوء اللذة،
 حتى خفوت الرغبة،
 حتى خفقت جناح العزلة
 كم من أشياء لم أشاهدها على هذه الأرض:
 رأيت طفلا يتشقق عطر القمر
 رأيت قفصا بلا باب حيث يسرح النور
 سلما روحانيا يتسلقه الحب
 ليصل إلى سقف عالم الملكوت،
 رأيت امرأة تخفق النور في هاون
 في الظهيرة على مفرش بسط الخبز، الخضار،
 صحن من الندى ووعاء ساخن من الحب
 رأيت شحاذا يطرق من باب لباب
 مستجديا غناء القبرات

وكناس شوارع ساجدا أمام قشرة بطيخ
 رأيت ناعجا تقضم طائرات ورقية،
 حمرا يقاسم الشعير سزه،
 بقرة أتخهما علف (التصائح)
 رأيت كتابا بحروف بلورية،
 قرطاسا خلقه الربيع
 بعيدا عن الخضرة، رأيت متحفا
 وبعيدا عن الماء مسجدا
 وقرب سرير لاهوتي يائس
 رأيت إبريقا خزفيا يفيض أسئلة
 رأيت بغلا محملا بحكم وأمثال عقيمة،
 جملا حاملا على ظهره سلة ملوفا مفاهيم خاوية،
 صوفيا يجر في خرجه اسم إله غائب
 رأيت قطارا ينقل نورا
 رأيت قطارا يحمل اللاهوت،
 وكم كان ثقيلا حمله !
 رأيت قطارا محملا بالسياسة
 (كم كانت فارغة حمولته !)
 رأيت قطارا محملا بجذور اللوتس وبغناء
 الكناري،
 وعلى ارتفاع آلاف الأقدام
 بدا وجه الأرض من كوة الطائرة :
 تاج انهدهد
 بقع أجنحة الفراشات
 ظل الضفادع في الحوض
 سرب ذباب في درب العزلة
 ومن شجر الدلب إلى الأرض المستضيئة لرغبة
 العصفور الشفافة
 وبلوغ الشمس
 وتزاوج العروسة بالفجر
 سلام تصعد إلى القنن الملتببة للشهوات،
 سلام نازلة إلى كهوف الثمالة،
 سلام تقضم قانون فساد الوردية،
 تقود إلى الإدراك الرياضي للحياة،
 تصعد حتى الإشراف
 سلام تتوقف عند ذروة تجلي الكائن
 أُمي هناك في الأسفل
 تغسل الفنانين في ذاكرة النهر

كانت الدنيا جليلة في الأسفل:
 تقاقم هندسي للإسمنت، للحديد والحجر
 أسطح بلا عصفير، مئات الباصات
 باعة ورد يدلون لبيعه
 وبين شجرتي ياسمين
 علق شاعر أرجوحة
 تلميذ يرمي بحجر جدار المدرسة
 طفل يتف نواة مشمشة
 على سجادة رثة حيث يصلي أبوه
 وعلى خريطة جغرافية،
 يستقي ماعز من ماء قزوين
 صدرية تترقب في الريح على جبل غسيل
 رغبة عجلة العربية في إيقاف الحصان
 رغب الحصان في نوم الحودي
 تمنى الحودي مجيء الموت
 هجرة البذرة إلى تويج الزهرة
 هجرة اللبلاب من بيت إلى بيت
 إغفاء القمر في ماء الحوض
 انبثاق زهرة الثلج من القشرة الصلبة للأرض
 جريان غصن الكروم على أطراف الجدران
 مطر الندى على جسر النعاس
 فرح منطلق من هاوية الموت
 حرب الحدث من الناحية الأخرى للكلام
 صراع الكوة ورغبة النور،
 صراع السلم والسيقان المنطلقة نحو الشمس،
 صراع العزلة والصوت الهارب،
 صراع كتل الكمثرى وقرع السلة،
 صراع رمانة مع الضرس التي تقضمها،
 صراع اليبغاء وفصاحة الكلام
 صراع سخونة الجبهة وبرد تربة الصلاة
 انقضااض قيشاني المساجد على السجود
 انقضااض الريح على مسعود فقاعات الصابون
 انقضااض فيالق الفراش على برنامج (مكافحة
 الآفات)
 انقضااض اليعاسيب على عمال السباكة
 انقضااض ريش الكتابة على حروف الرصاص
 الثقيلة
 انقضااض الكلمات على فك الشاعر

فتح قرن على يد قصيدة
فتح حديقة على يد زرزور
فتح شارع على يد تحيتي سلام
فتح مدينة بكاملها على يد خيول خشبية
فتح عيد على يد عروستين و بالون
مقتل دمية صغيرة خنقا تحت وسادة القيلولة
مقتل حكاية في زاوية درب النعاس
مقتل كآبة بقرار متعجرف للنشيد
مقتل القمر بنيون مستبد
مقتل صفصافة باكية بأمر الدولة
مقتل شاعر مرهف على يد زهرة الثلج
كل شيء كان مرثيا على الأرض:
(القانون) يسود حي اليونانيين
اليومة تغني في (الحداثق المعلقة)
ندوي عبر معر خير،
تدفع الريح صوب الشرق الباقية الشائكة للتاريخ
ينساب قارب محمل بأريج على بحيرة (نيغين) ×
الوادة
وفي بنارس، في زاوية كل طريق
ينير قنديل ازلي .
أت من قاشان
ليست مسقط رأسي
لقد أضعت، ويا للأسف، مدينتي
بحماس وغضب،
بنيت بيتا في الطرف الآخر لليل
هنا في هذا البيت قريب أنا من الاسم المجهول
الرطب للعشب
اسمع ذوي تنفس الحديدية،
صوت العنمة المناسبة من ورقة الشجر،
صرير سعال الضوء خلف الشجرة،
عطس الماء في شقوق الصخور
السنونو متقطرا من سقف الربيع،
اصطفاق درفات نوافذ الوحدة،
الهمس الثقاف للجب الذي يغير بغموض جلده،
رغبة الأعالي الكثيفة وهي تدوي في الجناح،
سلطة الروح في تصدعها بصريير ساخر
أسمع خطي الوجد،
الوطء القاسي للدم في الأوردة،

النضض الصباحي للآبار حيث يطير الحمام
الحمى المسائية في قلب أيام الجمعة
أسمع مريان القرنفل في مواربة الفكر،
الصهيل الشفاف للحقيقة في البعيد
أسمع الرعشة الخفيفة للمادة
ورثاة نعال الأيمان على درب الوجد
و طبليطة المطر:
على أجفان الحب الندية،
على موسيقى البلوغ الحزينة،
على الغناء الإرجواني للزمان
وضجة واجهات الفرح في انهمارها الليلي
وتمزيق قرطاس الجمال،
و مضخة الريح التي تملأ وتفرغ جسد الغربية
قريب من جذور الأرض
أجس نبض الورد
أصيح إلى القدر السائل للماء، أخضرار المؤلف
للشجرة
تسري روحي في العفة الطرية للأشياء
روحي ما تزال يافعة،
أحيانا وبفوة الرغبة يخنفها السعال
روحي العاطلة تنفرغ لاستقبال الأشياء:
تعد قطرات المطر ومفاصل القرميد
روحي محسوسة كحجر
على الطريق
لم أشهد البتة حقدا بين شجرتي حور
لم أشهد البتة صفصافة تبغ ظلها للأرض
وشجرة يق تهب غصنها للغربان
حيث ترتعش ورقة يبتهج برعم التوق
عمدنتني شمالة شجرة خشخاش في دوار
الصيرورة
مثل جناح حشرة أعرف وزن الفجر
مثل مزهية أصبح إلى همس التكاثر
مثل سلة مليئة بفاكهة أشهد حمى التحولات
مثل كهف مقفر أفق على حدود السأم
مثل منزل على شاطئ البحر
أرقي تدفق الموج الذي يدعوني إلى إيقاعه الأبدي
من الشمس حيث تضاء! من الاتحاد مثلما نرغب!
من الفيض كما تريد!

أكتفي وبسهولة بتفاحة،

مثلاً أكتفي ببطر بابونج،

أكتفي بمرأة، بود شفاف

لا أصرخ عند انفجار بالون

لا أسخر حين تشق قلسفة ما القمر نصفين

أعرف حفيف جناح طائر الفري،

لون ريش الحباري، واثر حوافر اليحامير

أعرف جيداً منبت الراوند، ساعة قدوم

الزرزور،

موعد غناء الحجل و موقت موت النسر

أعرف كيف ينهض القمر في حلم الصحراء

أعرف حضور الموت في تويجة الرغبة،

وسعادة بمذاق التوت يولدها العناق الشهواني

الحياة بمجملها عادة جميلة

للحياة أجنحة بسعة الموت،

اندفاعاً مدوخة كالحب

الحياة ليست هذا الشيء الذي ننساه أنت و أنا،

بعد فقدانه في عش العادة

الحياة هذه اليد الممدودة لقطاف وشيك

لأولى التينات السوداء من الفم اللاذع للصفيف،

ما تمنح الشجرة من بصيرة للمعيون المتعددة

للحشرات،

غرابية إحساس الطيور المهاجرة،

صغير قطار ينحرف في حلم جسر،

الحياة ظل يتناسل في المرأة،

وردة (بسلطة الأزل)،

هي: أرض تتكاثر بخفق قلوبنا،

هندسة ساذجة ورتيبة لتنفسنا

علينا بغسل عيوننا

علينا أن نرى بطريقة مختلفة

علينا بتطهير كلماتنا

على الكلمة بذاتها أن تتحول الى ريح،

بذاتها تتحول الى مطر

علينا بطي مظللات المطر

علينا البقاء تحت المطر

على الفكر والذاكرة أن يتشرباه

علينا اتباع المدينة في استقبال المطر

لقاء صديق تحت المطر

نبحث عن الحب تحت المطر

نتوحد وامرأة تحت المطر

نستسلم للهو تحت المطر

نكتب، نتحدث أو نزرع نباتات الدودية

الأرجوانية تحت المطر

فليست الحياة سوى تعمد أدي،

وضوء في نافورة الحاضر الأزلي

لنرفض الكتاب حيث لا ريح تهب،

كتاب حيث الورد لا تضوع طراوة،

هناك حيث الحياة سجنية فضاء الرؤية

لا نتمنى البتة أن يغادر الذباب أصابع الطبيعة

أو أن يترك الفهد عتبة الخلق

ستألم الحياة حين تفتقد الدودة

كما يختل نظام شجرة محرومة من قضم

الطفيليات

وعندما يفنى الموت،

عيناً ستبحث يدنا عن شيء ما

وإن خذلنا النور،

سينحول منطلق الطيران الحي

ولنعلم: قبل خلق المرجان

كان فراغ دائم يسكن فكر البحار

خلفنا يجر تعب التاريخ،

خلفنا تصب ذاكرة الموجة في الضفاف

قواقع الموت الباردة

فلنذهب صوب البحر،

نرمي فيه شباكنا

نستخلص الطراوة

لنتخطف من الشاطئ حبة رمل،

لنجس بهذه الإشارة

الثقل الهش للوجود

ونحن في الحمى علينا أن لا نسب ضوء القمر

(أحياناً وأنا في الحمى رأيت القمر نازلاً إلى

الأسفل،

حيث تطال اليد سقف الملوكوت

رأيت أيضاً طائر النغر يجيد الغناء

أحياناً حتى الجروح الغائرة في باطن قدمي

تدربي دون موارد على وعورة الدرب

أحياناً عند سرير المرض تتراكم الورود كسطح

البرقالة

بضيء شعاع القنديل (الكون)

علينا أن لا نهاب البتة الموت:

هو لا ينهي حياة الحمام

ليس زيزا منقلباً على ظهره

الموت يتجول في الفضاء الذهني لشجر السنط

يسكن الواحة الطرية للفكر،

الروح الليلية للقرية، يشير برسالة الفجر

الموت يذوب في الفم مع عنقود العنب

ينفي في حنجرة طيور أبو الحناء

يلون جمال أجنحة الفراشات

أحياناً يقطع ورق الريحان

يتشي ببعض كؤوس القودكا

جالس في الظل أحياناً يرميك بنظرة

نرفها جميعاً

ألا يملأ أكسجين الموت الرثتين باللذة ؟

علينا أن لا نغلق أبداً الباب أمام الكلام الحي

للمصير

الذي ينادينا رغم ختام الأصوات

ليست مهمتنا فض سر الوردة

فعد الضرورة نستطيع أن نسيح في سحر الزهرة

ننصب خيمتنا في الطرف الآخر من المعرفة

أو نغصم أيدينا في سحر ورقة

نجلس بعدها إلى طاولة الوليمة

وعند الفجر، حين تشرق الشمس نولد من جديد،

نطلق بحرية حماسنا

فَنسُق بالعذوبة حس الفضاء،

باللون، بالصوت وبالنوافذ

ولندع السماء تتسرب بين مقطعي الكائن

لتفرغ ولتملأ رثائنا بنسمة الأبدية

لتخفف الكاهل الرهيف للسونو من حمل المعرفة

التقيل،

لتنزع الأسماء عن الغيوم،

وعن أشجار الدلب، والبعض، والصيف

ولنسعر الآثار الندية للمطر،

تسلق أعالي الحب

ونفتح الباب للإنسان، للثور، للنبات، للحشرة

وربما علينا اتباع

نداء الحقيقة

بين الرؤية السحيق للوتس

وراهن قرننا.

قاشان، شتار ١٩٦٤

المصادر:

- رسول القاضي: شخص مكلف بحمل رسائل القاضي في روما القديمة.

* داريوش شايغان: درس في سويسرا، بريطانيا وفرنسا - ١٩٦٨
نال الدكتوراه عن رسالته (دراسات هندية) - ١٩٧٠ عمل بروفيسورا
للحضارة الهندية والفلسفة المقارنة في كلية الآداب بجامعة طهران -
صدر له بالفارسية (ديانات وفلسفات الهند) - أسسها في مواجهة الغرب
١٩٧٧ - استقر في باريس، عين مديراً لمعهد الدراسات الإسلامية
حتى ١٩٨٨ - صدرت له مجموعة شعرية بالفرنسية (من بحر إلى بحر
ومن ضفة إلى ضفة) ١٩٧٢
الهندوسية والصوفية ١٩٧٩

- النقص المبثورة ١٩٨٩ (صدرت ترجمته العربية عن دار الساقي)
- منذ ١٩٨٩ يتردد على الجامعات الأمريكية لإلقاء محاضرات
والشاركة في مؤتمرات. - يصدر مجلة أدبية باللغة الفارسية. إيران
نامة.

الهوامش:

- سلك: موقع أثري قرب قاشان.

- بحيرة في كشمير.

- سهراب سبهري (١٩٢٨ - ١٩٨٠)

- بيرو، بيلوغراميا

- ولد بإيران سنة ١٩٢٨ في قاشان حيث درس المرحلتين الابتدائية
والثانوية.

- كخرج في معهد الفنون الجميلة. طهران وفاز بالجائزة الأولى سنة
١٩٥٣.

- صدرت مجموعته الشعرية الأولى (موت اللون) سنة ١٩٥١.

- سافر إلى بريطانيا واستقر في فرنسا سنة ١٩٥٧ حيث درس
الليتوغرافيا في معهد الفنون الجميلة - باريس.

- فاز بالجائزة الأولى في بهنالي الفنون التشكيلية - طهران ١٩٦٠.

- أمضى عدة شهور في اليابان حيث درس العفر على الشغب على يد
معلم ياباني.

- صدر ديواني (مشيم الشمس) و (شرق العزن) سنة ١٩٦١.

- سافر إلى الهند وباكستان حيث أمضى عدة أشهر سنة ١٩٦٥

- صدر مجموعة (خطي الماء) و قصيدة الطويلة (مسافر).

- صدر مجموعة (الفضاء الأخضر) ١٩٦٧.

- للمشاركة في بهنالي باريس، العرض في جاليري بنسون - نيويورك
١٩٦٩.

- العودة إلى باريس حيث استقر في مدينة الفنون لمدة سنة، ١٩٧٣.

- صدر مجموعته الشعرية الكاملة (ثمانية كتب)

و مجموعته الأخيرة (عدم كلي، إحصار كلي) ١٩٧٧

- وفاته في ١٩٨٠

- صدر مقالاته (الفرقة الزرقاء) في طهران و مجموعته (خطوات
الماء) بثلاث لغات: الإنجليزية والفرنسية والألمانية في ١٩٩٠.

- صدر مختارات من شعره في باريس (ترجمة داريوش شايغان)
١٩٩١.

أصدقاء

أحمد الفلاحي

أحمد الفلاحي
تأخذنا الجغرافيا
إلى أبعد نقطة فيها
وعندما نعود
كالأيتام
نجد في قلبك الكبير
مأوى لالتباساتنا
ومهداً آمناً
لطفولتنا المتشظية.
أريج
حين أبحث عن يشبهني
أجدك حاضرة بجلاء..
أنت أنا،
لا أريدك كذلك،
لكن هذا قدرك.
إسماعيل السامي
افترض دوماً
أنك هنا
قريب من القلب
حتى لو نأت بيننا
المسافة.
الدكتور سالم سليمان
دمشق التي أحببناها

إبراهيم المعمرى

كنّا معا
نحلم بعالم تسوسه الحكمة
ورغم الأخاديد
إلا أن رؤوسنا
كانت ملأى
بهوس الانعتاق
من ربة الأخطاء..
نضع خططا في الخيال
لدينة فاضلة
لكن المكتسة
تحو آثارها
كل صباح.
ابوزقي
كلما تمر أيتك
اكتشف قصيدة
مخبوءة في معطفك
أنت المتماهي
في روح الأشياء
أضأت الدرب
بشمعة
لا يزال وهجها عالقا
في الحنايا.

• شاعر من سلطنة عُمان.

وشم في الذاكرة
حتى ارتقاء الأنفاس
ولأنك هناك
كان ثمة بيت
يتسع لأحلامنا
أما هنا
فأنت صياد الألم
وكاسر شوكته.

سيف الرحي
لم يسترح رأس المسافر
يوماً
لأن الأجراس تقرر
ونذر الفجيرة
تزرع القطيع . .
وحين سلمتك اللغة
مفاتيحها
كانت على يقين
بأنك من ينفخ
في رئة الشعر
هواءه النقي .

عبدالله الطورشي
في عينيك الحادثين
كصقر
تقرأ الجرائر
ماثلة بشراسة
مثل سفر
خطته الدماء . .
لكنك غيبت بمرارة
بينما بقيت نظرتك الأخيرة

عالقة في الذاكرة .
محمد القرمطي
حين نمر من هناك ،
حيث تقتعد النبل
وتعتمر النزاهة ،
تجرنا أقدامنا ،
إليك

لنستطيع مواصلة
تنفسنا
بجدارة .
نور محمد ناصر
حين تطلين
من زجاج القصيدة
ينتشي الكون
دفعة واحدة .

وكان يدا سحرية
لامست نسغ الأشياء
اللابدة تحت الجلد
عن يمينك
ينضج بحر
تغرفين منه
ببراع العارف
وعن يسارك
تجتو الحياة
بحكمتها وجنونها .

لا الفولاذ يحميك

كريمه أبو عفش

وندم الطين
وارتباك دودة الحياة...
وفي ضجر مرضعتك السخية، الأرملة
الحياة:
وأيضاً، في ما لا تسمع له صيحة
ولا يبصر له ظل:
في التراب المنتحب...
في هواء جنازات الموتى
في عشب الخليفة الموطوء...
وفي الحجر الأبكم
الغشيم
الدامع من آلام الشفقة
أو من آلام الجنون.
وأكثر:
في ما يقش من أسرار الخائف
أمام عين الكابوس!...
: بيضة الثعبان ستفضح مخبأك
وغراب قابيل يدل الأموات إلى قلعتك؛
وتدركك لعنة الدم.
إذن... فاذهب بعيداً
اذهب في عتمة القوي الأعمى
اذهب في التحت
وفي الفوق
وفي دهاليز نشوة الحيوان.
اذهب في جبروت الأب- مانع الموت.
اذهب في امتداح حكمة الفولاذ...
اذهب في خديعة الأمل...
أو اذهب
إلى
ما تشاء.
لكن، احذر:
فعلى غير ما تشاء،
ستطول حياتك
وتعيش ميتاً.

لا الفولاذ يحميك،
ولا اليقين يبرئك من لسعة دبور الموت،
ولا شهوة الخلود تطفئ شهوة الزوال...
.. وتذهب بعيداً!!
إذن، فلا تذهب بعيداً أيها العظيم
الأعمى:
: أبداً وأبداً ستبقى هكذا
عارياً ومرثياً
كلطخة «صارخة» في بياض ثوب
العرس،
مستترا - كالقط الحقد-
خلف متراس الواقع
وتعاسة المستبد
وهلع القاتل القاتل....
ومذموماً في سريرة معبودك وعابذك:
الموت.

مرئي أنت ومقتول
في العظام الطحونة تسمع أصداء
شهقتك...
ويرى دمك مسفوحاً
في تويج الوردة الذبيح.
.. في كل ما تلمس وتبصر وتستهي
وتشم وتشرب وتحلم...
ستراك : ميتاً.
حيثما اختبأت
سيلمع ظلام نفسك كجوهرة مسروقة،
وستصرخ:
هذا أنا
هنا،
تحت، وفوق، وفي ظلام القوة العالي،
مرئي، مدرك، ومقتول
في حيرة المستضعف وخوف البريء
في استغاثة اليائس
ولعنة عين الآمل
وطقة قلب المخدول،
في قنوط البذرة
شاعر من سوريا

شيرازيات

صباح علي شمس الدين

(إلى حافظ الشيرازي)

١ الحيرة

عشقي لجمالك أصل الحيرة
ووصالك أصل كمال الحيرة
ما أكثر غرقي حال الوصل الواصل فيك
لحال الحيرة
أرني قلبا لم يأخذه الحال بحال الحيرة
لا الواصل يبقى
لا الوصل يدوم

ولا يشفي منك مريض الحيرة
وأصخت بسمعي لم أسمع في الأرض سوى
ما يملؤه نداء الحيرة
جاء صدى أسئلة تسألني عنك
وعن معنى معنى الحيرة
وأنا من قمة رأسي حتى أدنى قدمي
أسير أسيرا فيك وفي أسر شباك الحيرة .

٢ شيراز

ما أطيب شيراز
حين تهب عليها ريح رخاء الجنة
فتعال معي

وابحث فيها عن روح القدس
وعن ريح صباياها العابق مثل المسك
وعن سكرهن العذب
وحمرتهن من الخجل
الشيرازيات الفتانات القتالات بغير سلاح

شاعر وكاتب من لبنان.

والسفاكات دما بالقل
وإذا غادرت مغانيها
فلتتركني ثملا فيها
لأنام ولا اصحو
لا توقظني

٣ الطواف حول صاحب الخضر

طهرت ثوبي ثلاثا كي أطوف على
إزار خضرك بين الركن والحجر
إن لم يجد طائر السعد الذي أسرت
عيناك صورته فالوت في الشجر
والوحوش تجار في الأفقاص خائفة
والريح تعصف من جبانة البشير
سلاسل الشعر فوق النحر جارية
شعناء تهدر مثل الماء في الحفر
حبال سحرك إن أطلقتها سحرا
تلقفتها يد العباد في السحر
ولست أطلب من آسي معجزة
ولا المسيح ولا من غامض القدر
يكفي بأن وجهك يبدو في مفاتنه
حتى يقوم به الموتى على قدر

٤ قلبي بعيد

قلبي بعيد وها إنني أرى جسدي
ينأى كريحة عصفور على الأبد
والثالث الروح في أعماق غربته
يرنو ليصير وجه الواحد الأحد
إنني قتيل هوى ما لي بسطوته

ومذ ابتعدت قدماك عن الروض امتلأت عيناه
وفاضت

بدموع تنزل من أغصان الشربين
غير يا ضارب أوتار العود طريق الموسيقى
نحو الغزل

إني أعرف من أي «عراق» يأتي صوت
العشاق

لقلوب
تحرقها نار الأشواق .

٧ المأسوران

قمرى يظهر محمولاً
فوق حصان الفلك الأخضر
فتعلق إن شئت بمخلاة غدائره
واجعل خدك تحت حوافره
لتنال رضا الناموس
أخرج مكشوف الرأس خليعاً مجنوناً
واحملنا تحت جناحك فوق خراب العقل
المحبوس

لنكون جميعاً في نشوتنا
ملاً سكران

٨ وصل المهدي

وصل الملك المنصور برأيه الخفاقة
وصلت بشرى الفتح إلى القمر السائر
وإلى الشمس الدوارة
وصل العدل إلى غوث الضعفاء
ونجا من قاع البئر الغارق فيها
وصل المهدي فأشرق وجه الظلمات
وانتقدت في أحشائي نار العالم

إلا بقية ما يعطي من المدد
وقد أخذت من النعمى فراندها

فإن أضعت قلم أنقص ولم أزد
مالت على شجرات السرو باكية
أنشودتي وهى ما كان من كبدي
«نالت على يدها ما لم تنله يدي
نقضا على معصم أوهت به جلدي»

٥ إشارة السحر

من طرف لحظك تأتي كيمياء دمي
كي تبعث الأمل المحفوف بالألم
يا ليت أنك نحوي مرة، نظرت
عيناك دون جميع الخلق والأمم
إذن لقمّت على ساقين من طرب
على البلية، أو طارت بها قدمي
وأنت ترمل من خلف الحجاب لنا
إشارة البدء بين البرء والسقم
فإن رفعت حجاب الغيب أذهلنا
جمال وجهك في دوامة الظلم
«ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمي في الأشهر الحرم»

٦ طريق الموسيقى

لندم ذكرى من أحرزنا
في وقت السفر
لم يذكرنا
ومضى من دون وداع
ففسلنا أيدينا
بدموع تجري من دما
لم ينصفنا فلك بهدائتنا نحو الرتب العليا
أما القلب فيأمل أن تبلغ بابك أصداء ندائه

مثلث أليسا

مسند القسي

موسيقى البيت

من أي رواق،
تنساب هنا موسيقى البيت،
ومن أي الأبراج
يفشاني وجه أليسا
ملكة قرطاج!
ألمحها تختال هلالا منحوتا
في صحن الزرق،
في صفحة كوب الشاي
ألمحها في الصمت،
وألمحها في صوت الناي
تلح عينها للؤلؤتان أناجيل،
ويسلس لي هذا الوقت الوهاج
يسلس إبريق العافية،
بماء يديها،
تسلس أسرة فضتها:

عقد الصدر،

الفرطان،

الإسورة الموشومة بالآيات،

خواتمها الخمسة،

تسلس صمتا، وأنا

أنهل زممارا في عائلة النسيان،

بغنيء مخيم أحلاعي عشرون سراجا

يا ملكة قرطاج

من أي رواق تنساب الموسيقى

بين يديك،

يخطفني هذا العاج!

أليسا علي حصان

ودون خليقة تتقصف الأيام،

مثل تقصف الذرة البعيدة،

في حقول أبي

ومثل الريح،

وهي تشق باب الريح،

نحو بيئاتها الأبيض

ودون خليقة أمرض

مناع من فلسطين.

أليسا يا ابنة الحودي

لا تمضي إلى بيروت،

يوم الأربعاء على حصان، يا أليسا

ثم لا تمضي إلى بيروت،

في مقعد

تعال عن عيون الدار،

نخطف وقتنا

وندور بين كروم جدتنا الكريمة،

أو نغير على خواهي الزيت تحت قبابنا

وتنام في المعبد

تعال

لا تكوني مثل حمدة في الضحى

إن لا تداوي

حيرتي إلا

يعود تشبيها الأبعد

تعال

كم

أنا

مفرد.

بكاية أليسا

يبكي عليها السور والشجر

يبكي محب بات ينتظر

ويمامة عند اللوى نقرت

شباكك فتحرك الوتر

جمعت خيوط بريقتها ونأت

بيننا هنا تتناثر الصور

وأنا المريض، مريضها وأنا

شف الضنى عيني والسفر

يبكي عليك السور والشجر

يبكي محب بات ينتظر

هل أنت آخر سورة نزلت

وتناسخت من بعدك السور

تتوزعين، وليس يجمعني

هذا الشتات، فكيف أصطبر

يا أول امرأة تنازعني

في فض أُلغازي وقتنحرا!

يضطرب الخيال في حضرة عنتره

سین طه حافط

تحت ظلال السعف الراكد في الظهيرة

الشهباء

في قاعة مكشوفة

في شاشة مجسمة

عنتره نام من التعب .

يداه مجدافان

ووجهه بوصلة محترقة

يشخر مثل هرقل مطفاً .

سلطت فوق وجهه أشعة، وقلت

«يا عنتره الذي

زيف عمره

وزيف المشهد في الفيلم

وأبقى قصة ملفقة!» .

انقلبت شفته صوصجة منفوخة

وظل غير آبه، اسمعه يقول:

«فوددت تقبيل السيوف لأنها...»

تضحك من نفسك يا صديقي الأسود،

ما تقول؟

ممدد كحارس مطرود

شاعر من العراق.

وكفه تلهو برسم أبيات على التراب:

قوالب فارغة ورثها من زمن

يملوها في نومه مخدرات .

لكنه اكتفى من الرصف بلا حقيقة

واتجهت عيناه للسماء، هذي ضجة

تشتجر الرماح أم حوامة تهبط؟

كم يضطرب الخيال

ما تزال ناقتي تعلق

ما تزال هذه الحمولة الكبيرة، الحياة

لا توزع البريد بانتظام

وليس لي مركبة، وهذه الأسلحة الكثيرة

كيف أنهي هذه القصيدة؟

رأسي خلا من أي صورة .

القارئ القابع في غرفته يتابع الأبطال

في الفضاء يقفزون

من كوكب لكوكب...،

حرر نفسه، استدار من مربع يأكل وجهه

وعاد يقرأ القصيدة

القارئ المشوش الذهن رأى قصيدتي

حياته مقطوعة

تركناها ناقصة يكملها كما يشاء .

عنتره مل من الايقاع ، بل من مسخاة
السيوف

عنتره ومعه صديقة بيضاء يخرجان
من مرقص ليكملا الليلة في البيت ،

سمعت عنتره

يهرق نثراً ما يزال طينه عليه

يقول هذه البحور دمرت حقيقتي

وضيقت حزني ولا أحد

يعرف حجم محنتي

لكن هذه

حمولة كبيرة ، فكيف أكمل القصيدة؟

لا صورة تجيء

توقف الخيال في منتصف القصيدة

وانفجرت سيارة مفخخة!

لا يضحك النقاد والمحافظون

من شاعر يدور في منتصف الطريق

لكنه الخيال ظل جامدا وفارغا

فلو أظلم بانتظار باص ، لو تجيئوني

الاسعاف

لو ناقتي . . .

أشاعر أنا بلا حقيقة؟

رجعت في حقيقة فارغة ، وهذه المخازن

الكبيرة

وهذه الحياة -

فارغة محطة البنزين .

إليك عني أيتها البحور - الصحراء تحت

الجلد

والنثر قاع رطب

فخلني ألق احتجاجاتي ببرميل من الزيت

وخلني أخلق لهم عذرا لكي أظل شاعرا

تهراً الجلد من الكذب

تهراً الضمير

تهرأت كفي من الجرائد

وامتلأ الخيال بالانقراض .

سدى سدى أبحث عن نظافة

سدى سدى أبحث عن خيال

في آخر الصفحة ، أو في أول الصحراء

أصرخ:

لا قصيدة عذراء

والنثر مارس الشذوذ

أقرع باب الله أطلب النجاة

هذا الفحيح؟ لا تخف ، شاحنة بعيدة .

عنتره تقوده ناقتة

أنا تسحبني وراءها القصيدة .

المنعطفات

عن هواجس الريبة وسلالات الطيش

حكيم ميلود

في الزاوية المهملة
هناك خيث كنا نربي أشرس الخييات

لم تمهلنا السنوات لنقول خطواتنا المتعثرة
ولعثمات الطفولة
لم يمهلنا الرصيف الطويل
الذي نسينا فيه كثيرا من الأصدقاء
لنحفر فيه أسماءنا الطائشة
ولم تمهلنا النساء الواقفات على مواجعا
لنحس مكان الفداحة في أرحامهن
لكننا كنا دوما نتوغل في أضييق
المنعطفات، رافعين شارة اليأس.

عندما الخطوة ضلّت
واستراح العميان من صداقة الهجس
كان للذي أراد أرضا قليلة
وعضلات للعمل الأشد ضراوة
وقلبا ليحب امرأة لا تسأله عن أبراجه
كان له أن ييوصل أنقاضه
نحو هاوية أكثر جسارة.

يلتمس في المقعد الخشبي ذاكرة
فيجد العشب
وتجاعيد الخشب الذي يبكي
بنحيب كمان لا يسمعه

لم نحتمك لغير هذا الطيش
ذلك أننا كنا نسوي في خفوت الضوء
حكمة الخراب
ونجمع الأرواح فوق حبال الغسيل
مدلهمين ببقايا صراح
وبجرح عميق في خلايانا
جرح نقاسمه ذاكرة أجدادنا
النازفين عند مخداتنا الباردة
ونتركه في ثقوب النمل
حيث المشية العمياء لسلالات ترعبنا .
وحينما نستيقظ جافلين كخيول مجنونة
على دم عالق في الجدران
نذكر أحبابنا الذين نسي موزع البريد
عناوينهم .

ضمن أي انشغال صامت كنت تعبر
تاركا ظلك لخصومات النهار
وقلبك للسعة العقارب
التي تنشج كمجزرة .
جدار ثقيل يسند صور القتلى
أرواحهم تتنزه في أصص الورد

تحدثنا طويلا في مدخل الجرح
وكنا قلقين كنيازك تمر على عجل
تحدثنا عن أحبابنا الذين ماتوا
ولم نرث غير الأنفاس التي تركناها

شاعر من الجزائر.

إلا اليمتاني الذي لم يولد بعد .
سبصرخ مع الضوء في الخضرة :
العصفور الأسود خطيئة الشجرة .

أيها الرجل الأخير دائما
الرجل الذي يحمل قبة مثقوبة
تطير منها عصافير بلا أجنحة
ومشاريع جرائم
سيقترفها عندما تخونه البداة
وعفوية الأنهار
أيها الرجل

لا تكثرث عندما تخسر أقل مما تريد .

يرتق الذاكرة بابة المستحيل
وحين ينتهي تتفق كل أحلامه
في ماء الرتابة .

خلف أنقاضه يرمي نرده
كل ألعابه خاسرة
لهذا يختار القفز في الهباء

يشكل ما يشاء
كل طينة قابلة

ولكن حين يحاول أن يبعثر وجهه
تخونه الأشكال .

امرأة الصدقة بيت العنكبوت
ينتظر امرأة في محطة القطار
يذهب القطار
تذهب المحطة
تذهب السكة
وحده يبقى متقصا ظله

فتح نافذته عليه
واستراح كي يتألم
روحه حين تطير بعيدا

البياض مرايا لا يرى وجوههم
فيها سوى الشعراء .

الكلام خيانة الشعر
لهذا يقول الجميع .

أعيش هدوئي
الهاوية التي تقول أكثر من عمقها
سيمر الجميع
قد يرمون حجرا
قد يسقطون

ولكن سبقى الهاوية بثرا للنسيان
ها نحن نحتفي بالسيدة التي
جبلتنا من خطاياها

وحشرتنا في أضيق المنعطفات
وهيناها ما ملكتنا

وما لم نملك

وراهنا حتى بقمصاننا الأخيرة
من أجل عينيها المطفأتين

في اللعبة التي لم ننقنها إلا نادرا
اللعبة التي تضع القلب

على شفرة السكين

والصدقة على حافة الورد الناقصة .

عندما ألبسك أعرى .

باعدت

جاسرت

هددت

بركنت

ألقيت متر عتي بالأكيد

هام

- يا بحر

غام

- يا بحر

عام

- يا بحر يا بحر

هاج على غلمة الطوفان وماج

- يا بحر يا بحر يا بحر

ثم ثاب إلى حلمه

أفرد كل خائفة غرقت في الكمد

نأوه حتى احتراق الحنين

رحتي انجاس المرد

نادى الجزائر

كل ملمومة أفردت علماً

كل مشتاق للمدار تجد

قلت: يا بحر

أس الحياة

وعند الرجاء الذي لا يحول

وفيك المدد

عاودت بالروح

يا بحر

نازعت بالثملات الذماء

يا صيحة القوة

يوم كنت سمكة

أعطيتني جناحين قطرت

وكنت جؤذرا أبحث عن اللوز

نادتني غزالة الرمز والمشتهى

ناديت يا أختي

وند اشتعال البلاد

العشب هل من دمي

من دمي

ولم أستطع

يا مدى وندي وبلاداً وجذباً ودم

وهنك عطر دمي

من دمي

- يا بحر يا بحر

يا أمهات وأم

يا يم

خرج البحر عن صمته الطلسم.. أخذ شيئاً ثم محا

الأطلس

وشينا ثم مسح زجاج الروح.. أعاد وجه القمر..

وفي خلوده الواحد

جلس على عرش الأمر..

وبين الغضب والرحمة أسجى:

أمك الأولى أنا

وأنت رجلي

سرة عشقي

ومعشوق أغلى صفاتي

((الولد))

أنت من يحمل بذور النسل أمواجاً

منذ إرم ورومية وشامة شام وببيروت

المدن الشهيدة تخرج سيده في المدائن

والأمهات التكالى يحضن أولادهن

والصبايا بلا غصة

الشهداء يرجعون

ومن في زوايا السجون

أعيد الخلق إلى بدنه

في صهوة بيضاء

بيضاء

في بلاد شعبية الخلق

على جبهات أبنائها

الأعلام شعبية

هيا

هيا

الهلايل مزهوه بالغناء

هيا

هيا

هيا

هيا سماء

هيا

هيا

يا هيا

آتي بكم سيداً

في مداي

هيا

هيا

هيا

هيا

وقرطاجنة

ها عدت إلي

وعاد ما فارق أصله

لماذا لم تسأل الملوحة ورائحة دمك

لماذا جنونك الوائق بي يا ولد

ساجيت : يا بحر

يا أم

أمي

يا خالص الرحم والنزوع

أنت لي

وها عدت

كما خلقتني وخلقت

أرد الذين بالمواجيع والياس إلى أول

رد الأبيد:

الذين صحارى السراب يعودون

للم تلوج جبالك

جنون بلادك

ضحايا الملوك واتباعهم

يحرثون البلاد

عذابات أرض مؤرقة والعباد

المدن التي ردمتها القوة

وجحيم الأرض

النساء الأبيات يحرثن غصبا

الصبايا الطريات

والرجال الأبيين يخصون من قوت أطفالهم

والمظالم من كل لون

سأصهر كل ذلك

أطهر ذوبة فيخلص

قصيدتان

ذات يوم

«فاننا نحن بنو أمس ولا علم لنا/ إنما أيامنا
ظل على الأرض»

(سفر أيوب ٨: ٩)

١ - مرايا

١

لم تغط المرايا

بأغطية بيض

عند رحيله

خشية ألا ترحل معه ، قالوا

خشية أن يضل الطريق ، قالت

٢

صورته ،

بالقلب القرو ،

جعلتها قبالة الأريكة

المطمئنة الى مخملها النبيذي القديم ،

لكي تحادثه ،

أحياناً ،

بين التكايا المطرزة برفق ،

وهي ترفو قمصانه

ومناديله الناصعة

وسأم اليوم الذي

كان يوماً

نات يوم

٣

شاعر ومترجم من لبنان

سأم حجار

ذاك

أن وحده العابر

المدرك عبوره

يريد أن يبقى

ها هنا ،

حيث الزوال

٤

جلبة بيضاء

كما في نومه الجراحي

جلبة بيضاء

كما تناهت إلينا ،

أمس فقط ،

من سهوه المتماذي بين عبارتين ،

في منتصف عبارة واحدة ،

بين صمت طويل وصمت طويل

٥

خذ معطفه

وقبعته

وعصاه ،

أشياء أمس ،

خذ حيرة عينيه

ورقة يديه

خذ الألم الذي لم يبرح جسمه ،

واحرص ،

أن تطرق بابي ،

كل يوم ،

ذات يوم

٦

جفت عيناى

لفرط ما أبصرتنا جفافا

جفت عيناى

٧

كل

هذا

جفاف

قالت:

٨

هات الصور من الخزانة

واجلس بقربي

واحك لي

ما كان

ذات يوم

٩

ثم

أعدها ، تلك الصور ،

الى الخزانة

واحفظها بين أثوابى وقمصانى وغلالاتى

ومناديلى

واذهب ، إذا شئت ،

واغلق الباب وراءك ،

أو ابق ، ان شئت ، بقربي

أريد الآن أن أنام

قالت:

١٠

لم أكن هنا ،

أو هناك ،

مجرد صور لما أردت أن أكون ،

لما أردت ، هو ، أن أكون

لما لم تكن ، نحن

ذات يوم

١١

ذاك ،

أن ، وحده ، العابر

إذ يدرك عبوره ،

يريد أن يبقى

قالت:

٢ - (. . . خزانة)

هذه السترة ،

هذا القميص ،

هذه القبعة ،

هذا المعطف ،

هذه المنشفة ،

هذا المغلف ،

هذه المفكرة ،

هذا القلم ،

هذه المحبرة ،

هذا الجراب ،

هذه الورقة ،

هذا السروال ،

هذه الرسالة ،

هذا اللاشيء ،

هذا المفتاح ،

هذه الصورة

... الخ

لا نبالي بأعوام طويلة ،

لأعوام طويلة ،

فقط لا نبالي ،

لأننا نعلم

إنها هناك ،

تبقى

إن رحلنا

عندما نرحل

بعد أن نرحل

أمس

كأن صدى

ينردد في صوتي

وما عشت

كان ذكريات

كأن أثاراً

تلك الخطى التي مشيت

محوأ

تلك الدروب

حياة

أمس كانت

وبقيت

في أمس

لم أدرك

أكان ذاك سهواً

في نظرتي الكافية

أم وجهها قديماً

لا أراه الآن

بل أحياء مثل ذكرى

لم أدرك

أكان ذاك شحوباً

في الوجوه التي أرى

أم هو النور الواهن

في عيني

لم أدركم أقمت على الجدار

قبالة الكنبات التي هرمت في

محملها النبيذي

ولم أدركم أقاموا

قبالتي

في أمسيات ساكنة

حين جعلوا لي حياتين

لما أقمت بينهم

- لبعض الوقت -

ولما غادرتهم

حياة

ها هنا

أقضيها مثل ذكرى

وحياة

هناك

للذكرى

إغتسال

حفيدة

الأنبياء

أمال موسى

سوى له الرب الأرض في سبع أمنيات
أورثه عرش التراب
ومنحه أنثى يخبئ فيها الماء
فأدركت
لماذا كل الاناث يمتن غرقى
ولماذا أخاثل قدرى
لأصلى بذات الذهب
علني وأنا بالنار أغتسل
أنشد تميمة
تتوارث إلى ما بعد القيامة .
خمرة القيوم
فضت عليه
إلى حين تكلمت خطوط الكف
ولبسنا الماء
فأسرى بي إلى الحرير
أصحرت فيه
صاعدة إلى حيث العرش أمامي

طف بي
دون أن تحصي الطواف
وأدرني
شهوة
كي ارتعش ثمانين عاما
وتتذوق الخيول الصحو في الخوابي
عطرك بشم الأسرار
فتتعمرى كوليد لا يبالي
أو عاشق رفعته أنثاء
اتلظى بين رغبة وسؤال
يتجاذبني الآتي كعجورية اصاعت كفها
ويتعب فؤادي اشتعال الشيب في النبض .
طال تمللك يا ابنة آدم
تتعدين ذخائر التفاح :
خطينة
خطينة
خطايا .
وتقولين : أبي جد الأنبياء

شاعرة من تونس.

طيرُ من الأقاصي

على ظهره وشم الشهوة

ورغبة أمه المتحققة

ملتحفا بالنور

بالقيوم مختمرا

فارغ الفؤاد.

مد يده إلى باطني

وأوقد بالماء فحمي

نقلت على جنبي وبيننا برزخ

واحد كفا

صاحب اليمين وصاحبتة

خير البرية وخيرتها

كله يوجع كلي

كلي يراقص كله

كله يقول لثباتي «اقرأ».

كنت أحاول

أن أحبه أكثر من حبين

وأمسك ذات العلى

حين نظرتُ في جبينه الفضوي

ولا زلت أتوسلني قبلا

أن أرتد بنية أو حفنة ماء

كلما خبات أوراق التوت في مقلتيه.

خيّل لي

للمرة الصادقة

أنّي أرى الزمن جالما على أريكة قدت

من أبد

والموت خائفا

والرب يملوني بذرة حب.

كأنه حفيد الأعشى في ركب مرتحل

حماما، ابصرته

يمامة أبصرني

ضاق بنا المجازُ

فقلنا إلى «أم الوليد»

مقدسين يسجد لنا النجم والشجر

لم يبق ساعتها

من العاديات سوى الضبح

ومن الموريات غير القدح

كما لو أن

عاشقي اكتمل

كما لو أنني

اكتفيت بزخة مطر

شاهدتني في ارتعاشه

على شفاة اللغة كرما وتمرا

ثوبي تحرسه العنكبوت

أرض تحدث عشقها

صدري منشرج

والروح تلهو بين الزرقة والشجر.

قصيدتان

ردة فودة *

العشق الأول

في حقول حنطتك ،
حيث العشب المبلل هو الراحة
الأبدية
ملوحة جسديك
تسكرني
ظلال أعشابك
تحميني
تزاوج الموجتين
يولد
جبالا عاتيا
يغمرنى
بفيضان اللؤلؤ المتدفق
ليعيد إلي
الحياة
أنا ملي وجدت ضالتها المنشودة
لماذا تتذوق ثمار التين بأسنانك؟
العنبتان
تقطران عسلا
في فمك
سيفك
يذبحني لأحيا
أذهب في سراذيب جسدي
المجهول
المذهول ،
لماذا
تمسك مجرتين بيديك؟
آلاف الورود الذهبية
تلتمع
على جسديك
في عيني
تقترب

كاتبة من مصر

تبتعد
ألهمت وراءها
أضمها بشفتي
الذهب ينصهر
في الظلام ،
سخونته
تغطي جسدي
أتحول إلى تمثال
فرعوني مصقول
ليعيش أبد الدهر ..
أخلق عاليا
لأعود إلى زماني
لكنك تمسك بي
لتجعلني أيقونتك الأبدية .

إيزيس

المنضدة خط الاستواء
وكل منا في نصف الكرة
الحاجز الهلامي
السميك
الذي زرعه أنت
أجرعه أنا
لا يبرح المكان
إلا
عندما تأذن له
ليحل مكانه جسدا
المنصهران
في بوتقة الموت الحي ،
ألم شظايا جسديك
المتناثر في أرضي ،
المتجمد في أرضك
أنا إيزيس التي بحثت عنك
طويلا
تبحث الآن
في بقاياك .

إعترافات رجل

لا يفرق بين

السكين والوردة

سلي الخمر

«عرشان البرستي» (٤)

والوقت كفيل بالهددة

وتقطيف الأجنحة

للليل مواريات

للطفولة شهوة ، دون حيوانية

للشهوة حيوانية ، دون طفولة

للعابر اثر

وللطريق مسير

للليل تحليق بالغيابات

دون الرؤية

للرؤية غيابات ، وأغوار مفقودة

للطفل حياة اقحمت عليه مساء اليوم

«في هذا المساء ، سرت شائعة ، بأن ديك

القرية ومؤذنها أكل بيض دجاجته ،

والتي يعيش معها منذ ان تكونت أول أذن

في هذا المكان لتسمعه لم تحتمل الدجاجة

هذا الموقف ، فذهبت إلى القاضي الثعلب ،

والذي حمل ما تبقى من ريشها الجميل

ليعلقه في مجلس شيخ القرية

مازال الديك يؤذن ، ومازالت أول أذن

أشخاص مثلي يمرون

كل يوم في الشوارع

يشربون القهوة في المقاهي

يتنهّدون ويعجبون بالأقمار الصناعية

أشخاص مثلي

لهم أنف وعينان ، ومشكلات عائلية

ويركبون الحافلة

وذات يوم

ينامون تحت الأرض

دون أن يعرف أحد

الشاعر الكويتي - دومنغو الفونسو

لا

الضرخة الأولى كانت :لا

احتجاج الجاهل بما يعلم

بانشقاق قمريته إلى نورين ، في أية جهة

سيبحث

عن «شاطوحته» (١) ، هذا المولود الذي

علق بسرته في رحم

الحياة الملتهب

«الداس» (٢) كفيل «بأَم الصبيان» (٣)

كي تهرب مظما دخلت من ثقب

شاعر من من سلطنة عُمان.

تكونت في هذا المكان تسمعه . . .»

ملوحة الوقت ، حفظت للمكان تهاليله

للا نداء زخاتيه

«لنحاز» (٥) القلق تناغم دقائقه

ولليل مزق ظلمته

للظلمة ألعبتها

للألعبه طفل يتأرجح بالوجود

للوجود مولد يصرخ : لا

الولادة من تبعث الحياة في الموت

لينهض مهنتا لك بالفناء

مساء الخير أيتها الحياة

ها قد أرسل إليك منفي من المدم

افتحي له الأبواب لا يغمض عينيه

أو اغمضي عنه عينيك ولا تلمسيه دعيه

يرحل وحيدا وبهدوء

مراكب للطفولة نشرت قلوبها

تسير في بحر الحرمان بهدوء قاتل

وقطرات يستنزفها

الماء الغني

من مقلتي الفقيرة

دفتت رمل سواحل الباطنة في

وجلست على صخرة الغياب

تحت نخلة تناهشت عذقها ببغاوات

الصمت وغربان الحيرة

النخلة التي قطفت زنودها «شاشة» (٦)

للصياد

النخلة التي تستقبل العائدين من رحلاتهم

بالرقص الابدوي

على طول الشواطئ

يحفر لها سلطعون الخيانة

قبور . . النهاية

«يحكى انه أيام الغزو البرتغالي لعمان ،

مرت سفينة برتغالية بساحل الباطنة ،

فمات أحد جنودها فوضعه زملاؤه في

صندوق ، ورموا به إلى الماء

بعد فترة اقتادته الأمواج إلى شواطئ

إحدى القرى البحرية ، فاجتمع الأهالي

حول الصندوق كاجتماع النسور حول

الجيفة ، وعندما فتحوا الصندوق

أبان لهم ذلك الوجه الأوروبي المشرب

بالحمرة والرأس ذو «الكشة» (٧) الشقاء

الكثيفة ، فانبهر السمر البسطاء بالمنظر ،

فقال أحدهم : انظروا

إلى النور الذي يشع منه ، وقال آخر

انظروا إلى هذا الشكل الغريب إنه من

كوكب آخر إنه ولي من أولياء الله . .

أجمع أهل القرية على ذلك ،

واتفقوا على تسميته بالشيخ «أبو كشيشة»

ثم أقاموا له ضريحا ومزارا ، وقام أهل

القرية بزيارة القبر طلبا للشفاء والبركات

والغفران حسب الشعوذات القديمة

زاره طالبو الحاجات ، وأهل الزان

ومحضررو الأرواح الذين قاموا يوما ما

بتحضير جميع الأرواح ، إلا روح الشيخ

«أبو كشيشة»

التي اندحرت ، وذهبت بعيدا . . إلى ذلك

الجندي المجهول الذي مات منذ زمن بعيد
مهزوماً في «بحر عمان» (٨)
النخلة بنت البلد ، هي من قتلت الجندي
المجهول

عندما كانت القرية تغط في إغماضة اللهب
ستظل النخلة مقاتلة شابة تسحب جدرانها
على شواطئ
الباطنة إلى الأبد ..

وسيفعل السلطعون يحفر قبوراً إلى الأبد ،
تدفنها بعد قليل أمواج
الثورة

٢٠٠٠-٥-١٣

الوجه شبيه بالقناع
والحياة شبيهة بالحياة
(لا) شبيهة بالولادة
كأننا ولدنا في بحر تجره القوارب إلى
الغابة وسفن الصحراء
كأننا ولدنا في غابة تجوبها الأسماك بوجود
عابسة

(لا) شبيهة بالموت
(لا) هي (لا) بالضبط
ونعم أشياء كثيرة
(لا) ولدنا
(لا) ريتنا
(لا) تزوجتنا
(لا) تتوكل عليها في الشيخوخة وتهش بها
على الموت لتدخله إلي زريبة قلبك
(لا) المسدس المرخص والمعد بفوهته

الواسعة لتدخل فيها رأسك
(لا) ستقتلنا ونحن نحاول إشعال
سيجارتنا قرب أرصفة (نعم)

(لا) مصاصة الدماء ، جالبة الجوع ،
حافرة الألم
(نعم) مائة الخزنة ، نافخة البطون ،
بهية الطالع

فالحياة كلمة قصيرة كـ (لا) ، أو (نعم)
ما الذي يجعل (كافكا) يعتزل العالم
مخموراً في حفرة صغيرة
سقط فيها سهواً ليلة عودته من الحانة
وما الذي يجعل (فلاديمير مايكوفسكي)

ألا ينسى أن يجز عنقه
قبل أن ينام
وأنه يضبط المنبه على الوقت ..
منتظراً الجرس الذي لا يعرفه و نفسه متى
وأين سيوقظه ؟
الإغفاءة ، الغفلة

بهما نسرق
أوراق المفاجأة
منتظرين
طعنة
اليقظة
قطعنا دروباً متحركة كالنعايين
هاجمنا أقبالا شديدة القسوة ومنعتنا السرقة
من الدخول
إستسلمت نساء لحرارة أنفاسنا ، وأحجمت
الشهوة

دخلنا قصور الغواية ، فطردتنا الشياطين
تسلقنا أسوار الجنة وعندما مطأنا
أعناقنا ، لعنتنا الملائكة
لا وقت لنا ولا مكان
وحين نعلق إبتسامة خفيفة بشفاها
كمن يخفي تشوهات جدار بلوحة
«تفسكل» (٩) لنا الحياة بإصبعها
تخور القوى ..
ولا نجد لقلوبنا
إلا مخدات الأرق ، ومرتبة مسامير
الصحو

نحن جيل إقتناص النكبات
واحتراف العويل باليكاء الكاذب
كاتوا يستعملون عقولنا مخازن
لبنادقهم ، وحرابهم
لطناجر جنودهم
وقنابلهم المستعملة

لتفجر العالم من لحظة واحدة
في حين انه لا تفجر إلا رؤوسنا
لنتشعل بالهزيمة ، والسقوط في برك
سيوفهم الحادة

المهزوزة في رقصاتهم كخصور الجاريات
والتي لا تشعر كإلا بالضحك
لا إنتصاب راياتك على مرتفعات الذات
إنصروا الإنسان .. قبل أن تنصروا
البندقية ، نصفوه من التكتلات والصدأ
والغبار ، قبل تنضيف البندقية كي تخرج
الطلقات

من تحت أصابعنا بثقة ومهارة الذي
سيصطاد العالم ببندقية صدئة من طلقة
واحدة

لا وقت لنا ولا مكان
جئنا بعد الزمن بمسافات وعرة
ضحايا الأمس ، بنادق اليوم
وهذا الصوت الغابر من بئر الروح

بناديك : لقد أقيمت غريباً من الشفق
من خارج دائرة الزمن
بـ«بشت» ، وعمامة بيضاوين
تتمشى لا متوازنا على حصى ووهاد
الوجود
هذا المكان ليس لك
عد بعيدا إلى هناك
حيث تتوسد الميتافيزيقا وتلتحف بحرير
الأبدية

في غرفة زرقاء
تنام فيها هادئا وشفافا
قل : لا .. أيها الأحقق وعد من حيث
أتيت
من حيث الشفق
أيها الأحقق قل : لا ، لا ، لا

٢٠٠٠-٦-٤

اليوم التالي :
اللائتين : ٢٠٠٠-٦-٥
سنرقص على أعقاب
حرماناتنا ..
إلى أن تقوم الأقدام .

الهوامش :

- (١) : شاطوخته: سريره ، السرير الذي ينام فيه الطفل
- (٢) : الداس: المنجل ، كان يوضع تحت سرير الطفل لطره
الساحرات التي تسرق الأطفال
- (٣) : أم الصبيان : ساحرة تسرق الأطفال ، حسب
الأساطير القديمة
- (٤) : عرشان البرستي : بهوت قديمة على شكل أكواخ تبني
من جريد النخيل
- (٥) : المنحاز . المهباش
- (٦) : شاشة : قوارب صيد تصنع من جريد النخيل
- (٧) : الكشة . الشعر الكثيف
- (٨) : رواية سائق (تاكسي) أقلني من صحار الى مسقط
- (٩) : تفسكل : تحريك الإصبع الوسطي دليل على الإيمانة
والخواء

القبلات الأولى

سارق الطيب

«الخط المستقيم هو أقصر طريق بين نقطتين»

لكن ليس أجملها ولا أفضلها

أنرغ ناكرتي

يبقى الفراغ أيضاً ذاكرة

القبلات الأولى

وقلت أنا ملهما من بعيد

في الحديقة

طفلة وطفلا

كانت نقيبته

وكما قبلته مسح فمه

أسكت يديه بعد القبلة الأخيرة

صجك

يلها هو هذه المرة

ريدها متشابكتان

صفق قلبي

كادت صرخة فرح

تخرج مني وتفسد

طقساً نورانياً

نجر في فيينا

نططت حواسي

هذا النهار

دون علة

لم أنتبه إلا في الليل

حين استيقظت أحاسيسي

رغم الشراب

كنت أسير وحدي

في الثالثة فجراً

ناص من السودان يقيم في النمسا.

علي الإسفلت

أسمع وقع أقدامي

كجندي فخور

بالصوت الوحيد المسموح به

أسمع محركات السيارات

والإطارات

وأنفاسي اللامنتظمة

لم أعيا بفوضى أفكارتي

وهي تتناثر في الطريق

بصوت كخر الماء

وسح الرمل

بل صرت أضحك

شحرور

حام في نصف دائرة

وهبط في زاوية نظري

اغتسل في صحن الماء

استمرح

زقزق

تبرز

طار

كنت مكوما في حديقة البيت، بين يدي

جريدة من الحجم الكبير، ذنبتني إليها

مثيراً ماسكاً، وأغضبتني قارئاً.

لما سئمت وأزلت الجريدة صدفة أرضاً،

كان هذا الشحرور هناك.

أَجَاصُ الْأَقَاصِي

محمد حلمي الريشا

أَجَاصُ الْأَقَاصِي
يُطَالِعُنِي وَيُطَلِّعُ عَلَيَّ
أَنَا تَوَهَّانَهُ الْمَقَرَّضُ
وَهُوَ تَقْتِيرُ الْإِنْكِشَافِ .

يُهْدِيهِ يَقْطَعِي بِمَعْدِنِ الصُّلُوعِ الدُّمَيْتِ
وَلَا تَبْخُرُ حَرَارَةُ الرُّوحِ عَنْ سِتَارَةِ الرُّؤْيَا ؛
هَكَذَا امْتَعْضَتْ مِنْ فُورَةِ الْعَمْرِ الشَّقِيِّ
وَهُوَ يَرْتَلُ أَحْشَاءَهُ السَّاجِنَةَ دُونَ زَوَالِ أَوْرَاقِهِ .

فِي هَذِهِ الْغَايَةِ - الْغَوَايَةِ
لَعْنَةُ تَعَابَيْتِ حَيْدَةٍ مَاتِي بِرَغْوَةٍ غِيَاہِبِ تَنْسَطِّحُ عَلَيْهِ ،

فَأَتَمَرَسُ - مُجَدِّدًا - ضِدَّ قُصُورِ نَبِيهِ
فَأَنَا لَمْ أَدْرِكْ بَرَاغِمَةَ الْمَرِيضَةِ بَعْدَ .

وَإِذَا يَنْدَمَعُ مَطَرِي الْمُرُّ هَذِهِ اللَّيْلَةَ
- دُونَ سَحْبٍ مَطْهَرَةٍ -
تَرَفَّ نَارُ نَهْمَةٍ كَرَسَافَةٍ شَبَقٍ
فَوْقَ سَجَادَةِ الْجَسَدِ .. تَصْطَلِيهِ .

كَالَّذِي يَتَلَذَّذُ بِأَنْخِطَافَاتِ الْحَوَاسِ
نَحْوَ عَاصِمِيهَا ؛
ذَلِكَ الصَّدَى الَّذِي يَرُدُّ زَخِيمَ لَوْنِي
بِخَوْلٍ بِرَيْتِهِ .

إِذَا هَذِهِ الْمَقَاتِلُ الْمَقْنَعَةُ بِقِرْصَاتِهَا السَّقِيمَةِ
أَخْتَرَعُ مِبَالَةَ مِنْ وَضِيءِ الشُّعُورِ
لَعَلَّ عَيْنًا نَقِيَّةً - هِيَ فُرْصَةُ اسْتِرْخَاءٍ -
تَنَالُنِي مِنْ انْتِبَازِي الثَّرْيِ .

شاعر من فلسطين..

أَوْشُوشُ كَرْنِفَالِ اللُّوْحَةِ الَّتِي تَنْسَطِرُنِي ؛
يَنْدَاحُ مِغْنَاتِيهَا الْمَرْغَبُ بِكَهْرِيَاءِ أَمَاتٍ مَتَمَطِّطَةٍ
فَوْقَ شَرَاخِ شِسَاعَتِي الضَّنْبِيلِ
بِكُلِّ يَسْرٍ وَرَهْفَةٍ .

مَرْيُنُ يَأْنِ بَعْدَ أَنْ بَعْدَ تَمُوجِ السُّطْحِ
بِضُنْبَابِ مَرَمٍ جَانِعٍ لِالْتِهَامِهِ ،
وَالْقَمِّ عَصْفُورِ ضَنْبِيلِ
أَمَامَ هَذِهِ الْفِدَاحَةِ .. بِرَيْقُنِي .

كَأَنَّ وَهْمًا يَدْلُجِي أَبَارِيقَ الْبَرِيقِ الَّتِي مَا انْسَكَبَتْ
عَلَى مَتَحَدِّ الْبُرُوعِ ،
وَكَأَنَّ هُوَ تَرْوِيضُ الذَّرَاعِينَ
عَلَى مَرَاوِدَةِ الظُّلْمِ .

أَوْشَقُ طِلَاسِي الْمُتَهَابَةِ خَارِجَ قِمَاسَةِ الْحَيَاةِ ،
وَهُوَ يَتَدَلَّى شَفَرَاتِ دَغَلٍ دَاخِلٍ غِيَاہِبِ غِيَاہِبِهِ ؛
لِمَ كُلُّ هَذَا الْجَهْدِ فِي الْفَرَاغِ النُّعِينِ
أَيُّهَا الْفِطْرَةُ الذَّائِبَةُ ؟

سَاطِعُ صَبْرِي الَّذِي يَمْتَصُّ عَرَقَ حَيَوِيَّتِي الْفَائِضَةِ
إِلَى أَجَلٍ ،
لَعَلَّ كُنُوزَهُ الْمُتَقَايِرَةَ - مِثْلَ قِطْعٍ حَبِيسَةٍ -
تَلِيْقُ ذَاتَ يَوْمٍ بِمِفَاتِيحِ جَدْوَتِي .

لَكُمْ أَنْتَ هَذِهِ الْفُرْصَةُ الْعَصِيْبَةُ
أَيُّهَا الْقَبِيحُ الَّذِي يَنْشُدُ أَوْتَارَهُ بَيْنَ كَلِمَاتِي وَكِمَاتِي ؛
إِنَّكَ تَبْهَرُ سَكِينَتِي الْمُسْتَوْحِشَةَ
حَدَّ أَنْتَنِي عَاقِبَتِ الْجَمَالِ بِوَقَاحَةِ نَضِيرَةٍ .

أعبر إليَّ أنثراً على بطن أبيض
ولا تجذبي خطاي ،
وأعصر نفيري المتشاهق حزنًا
تحنف أناني .

الأزرق يمتلئ تشنجاً
من عافية تجرجر ساقبها في مكانهما
ذلك أن الجدران لم تزل جذوعاً رطبة
والقلب يقلب شفثيه بغصة مختلصة .

ربما مرة واحدة تكتنفي
بمخادف منزل يقظ الظلمة
أقوى بها نغمة مهموسة
أمام نهاري الابتسامة المعدنية .

ثم جذبني بخدري المتورد مثل عطر
يتخثر في دمه الأفحوان
فهذه المسامات التي تتحوّري من نقرات سأمه الكثيف
تشرنقني برائحة أوصافه الصائبة .

سيكون - أو هكذا أمني النفس - كتاب النشوات
على سرّ سيئته العالية ،
إلا لا أبهى ولا أدنى
من افتتاح كهذا .

أكثر المراتب تنقع الشبه بماء فضتها
ثم إلى زوال ،
أما مراتي الخلبية الطبع
فنتطبع بأفري المختفي .

أفتش - بسرّي - عن أسرارهِ الموبقة
فهذه الغيايب تعلمني حكمة التحديق بانكفاء الحذقتين
على مآلهما
كأنهما سهران إلى غشاء .

لم تعد فصولي رحية الفوص داخل أقاليمي الجائرة ؛
ثمة دوامة لزجة التفكير
تلتصق ببلور قطبها الأوجر
بلا مجاز .

حيث إنه خلف كل احتمال
أصوب نأبي الأرض نحو افتراض عدويته ؛
ذلك السّجن الذي لم يبق بعد
بشقوة الرأس .

كلما أدخل شرفتي الفاترة
كلما توافقت مخيلتي مع ملقوسه الحائلة ؛
فكرة جافة
وانخفاف بليل .

تنفجر الثمرة مثل فقاعة مدهشة
لأن ما يدركه الفم الثابت باشتهاء وحشي
يفنأثر في فضائي القاني
كجدار مصباح نرق .

الهواء يلعب جملتي
وأنا أريد توأم طعميه بخاصية شرعتي ..
كامدة شعلتي السجها صقيع عِلتي المألوفة
حيث رحابة العالم ضيقة على الروح الولد .

مع اكتمال الألم اللازودي
ونضوج حياتي بعيداً عن قطاف اللعب ،
أصرخ في برقي الممسوسة الغبار :
أين أنت يا مفرضي ؟

كأنه معضلة ولا حل
كأنني هاوية ولا أصل
كأننا اضطلعنا المسافة الثابتة
بين شرفتي جرح .

هذيان

لا يندمل

مياسة دع

وعلى طرف من الوقت

تنحدر أعضاء متخثرة

جسور.. / ترقد في هياكل الصمت

فيما تبقى من وجه الأرض.. ،

الوجه الآخر لحروق الماء

لهذياني/ ينز كمثّل جروح في الذاكرة

والآن..

بدء موحل

جريان مقطر بالجدران

وسلاسل العصر

إنه البيت.. .

- يا أيها النازل من آفاق ذرية

الطالع من عقل الكتروني مبعق

بأفواه الموتى-

إنه البيت/ الكائن

البيت/ الغائب

شاعرة من سوريا.

الآتي

أتيا من غياب الدهر في سماء

من ديمومة تنمطى على عنقي، تبحث

عن معطف لأكتاف اللغة.. .

- أبحتك، وأدثر أطرافي ببياض الموج

زبد للشمس

وأنكر ما تبقى من وجه الأرض.. .

الوجه الآخر لحروق الماء

لهذياني.. / يسيل كمثّل جحيم في الذاكرة.

والآن.. .

نافذة

صمت

ظل

هواء ناهل أبذله على عتبات الشرق

شرق - خشخاش

ينمو في جرثوم اللغة

وفي جذور حطامي.. .

هذا الجذر/ الكائن

بعضي .. !

الجذر/ الغائب

هأنذا ..

الآتي ..

(أقفاص آدمية تدور حولي، تهيم

مكسو بأجراس اللغة

على أبراجها، تنتمي إلى سلالات

وحبة من سرّة الدمع ..

للعصر ..)

- أجمعك،

/هأنذا ..

وأجزئ الخارج من رأسي

أبعاد ذاتية نحوي، تجري

الداخل إلى وجه الأرض ..

إلى أخرى

الوجه الآخر لحروق الماء

بقية من عنصر- أرض

لهذياني .. / يندلع كمثل

لم ينفقت العنصر في جزئي؟

طوفان

ذات قدم معرشة على دهر

لا يندمل .. !

دهور من موت

ربما ... ذات بعضي

وأفواه ظل ..

ربما في هنيهة ما،

ذات قم .. / يلتصقني في بعضي

ذات قدم تنهياً، لتتقب

أنحسر عن أزرق للثقاع

عينا قابضة على

محور لسريرتي،

أرض ..

سماوات من دمي .. تهوي!

ربما في هنيهة ما،

يا ذات بعضي تنهياًني

ذات قم متلائي- المتلائي بيباسه الموحد-

لبقية من سلالات الصمت .. !

ينسلخ عن نخاع مغبر

يا لغة سوداء

عن نواتي المنزلة كمثل

تفوح

سماء لزجة ..

لحظة

السماء المتقشرة عن هواء نحاسي

كوني ..

عن هاوية .. / تجر جرنى ملء

من اعترافات الفارس الأخير

سيد حسنة

ثم أبسط فوق التلال، خيول الوصايا،
فهاأنذا أفتح اليوم سفر معاركنا،
والضحايا كما تعرفون،
أمام بصائرکم،
ها قد خسرتنا،
ولم يبق في ساحة الحي غير خطاكم، وصعفي
وقد قدتكم كي أحرر أرضنا
تهاطل في مهدما سر مجد الكلام
ولكنني ما استطعت،
ولكنني ما استطعت،
وأقسم: كنت الوفي لكل العهود
التي عرفتها البلاد
وكل الدروب التي عبرتها الجياد
وكل الذين مضوا للجهاد كراما
وما في غبار المعارك عادوا
وقد فانتني؛ أيها السادة الحاضرون
أن أبوح لكم
أنه ما التقى منكم في رصيف الحكاية
خصمان، إلا وكان الخصيم بكم
وما ضاق في صدر خصمين منكم إلا وقلب بكم
راقه أن تضيق البلاد بأخر منكم
وقد فانتني،
أن أقول لكم
ما التفتيم إلا على ما يبذل أحلامكم
وحب الذين يريدون في أن تشيع الفواش
في بهو حاراتكم،
وقد فانتني،
أن أقول لكم:
إن هذا الحضور له صفة البوح
ها قد خسرتنا الكلام المقدس في معطف المهرجان
كلکم تعرفون:

وقد فانتني: أيها السادة الحاضرون
أن أدق على بابكم؛ عند هذا الصباح-
وأن أنهض الفجر من ليل أحلامكم
ثم أرفع من فوق أنقاضكم سقف عصف الرياح-
وأبتنيکم
أن في كل بيت لكم
إرث حقد، ووسواس شك،
وأشياء لا أستطيع التقلت من سجنها كي أبوح بها
وأقول: احذروا من مداخل ابوابکم
واحذروا من مخارج أفواهکم
قبل أن تستطيل خيالات أحلامکم
ونضيء رواکم محيط المنازل،
أو تمطر الغيم
ما يستطاب لكم من سماء الفتوحات
والانتصار
وإلا! لماذا تركتم منازلکم وأبتيم إلى مأتم
كنت صاحبه
فافسحوا بينکم
واسمحوا لصريح الكلام
بأن يقرع الباب في وفر أسماعکم
لوصايا القتل لكم، أيها القاتلون
فانتني، أن أهر دوالي کرمتکم؛ في المساء
وإن حزنت أن تهاطل فوقی کؤوس معتقة
من مدائح أنخابکم،
وأن أسلق أغصانها، وأوارى خيالات
ما من قصصنا من دماء وماء.
وقد فانتني،
أن أمارج بين ضجيج كلامي
وصمت منازلکم،
وأبوح لكم
عن قتل أبرئ نفسي من قتله عند هذا المساء
وإن كان قد فانتني،
أن أئلم عن شجر الليل نجوى خواطرکم
شاعر من سوريا.

ومهما جفوتم ، ويدل أصواتكم حب تلك العروش التي
ورثوها لكم
فإني عن حبكم لا أتوب
فلا تسألوني ، لماذا أتيت وحيدا
وعلفت رمحي على عتقي ، بعد أن أتعنتني الدروب
ووجهي كتاب ، لكل فتى منكم صفحة في رواء
فهل تسألون لما يعتليه الشحوب
غريب .. غريب
كيف تمضي رفوف القطا من ذرا قاسيون
إلى جبل الشيخ عريانة
ثم تسقط بين رصاص العدو
ولا يستفيق الثوب
غريب .. غريب
كيف تهطل كالعاصفات تقابلهم في الجنوب ،
وتحرق شال الصبايا
وورد الحقائق في سفح صيدا
إلى شط صور ، ويصرخ في الليل أرز الجنوب
وعمان لا تستجيب
غريب .. غريب
كيف تقبض أسنانهم عنق القدس
ثم تصرخ ، وأهل بيت النبوة
وأهل بيت المسيح ..
واساكتا في خيام العروبة و...
كالفرق بهم تستجير
وما اهتز فيهم دم أو تحرك نبض
ومصر التي حملت راية السلم ،
تعرف كيف تمزق أنيابهم وجهها
وتبدد أشلاءها ، ثم تمحو عرى اسمها
وحين يسألها برتقال الجليل
لما لا تدافع عنه تقول:
عجيب .. عجيب
وهل كان غيري الطبيب
إذا مس ياقا على الدهر حرج
وحاقت بحيفا الكروب!!!

بأنّي قبضت على النار
مستمسكا بعرى المستحيل ،
هزرت نخيل المدى
ثم علفت هام البلاد بسر جليل
وطوقت أسوارها بدمائي
وأنهضت من شامها بيرقا ، يتدلا
في القوطتين قبيل الأصيل
وعلفت شمسا بكفي
ألوح بها كلما هل في الأفق ليل
وأجريت أنهار حبي في غوطيتها
وفي رمل صحرائها
وأثبت عشبي على كل حقف دنا من رؤى سفحه
ظل سيل
وطفت يمائي على أسر الغيم
أسقي به كل طفل عليل
وقد فأنني:
أن أقول لكم:
عن خفايا تراجعكم
غير هذا القليل القليل
أن أقول لكم:
لم أخف أن أخوض المارك هما نقاطر فرسانهم
صوب سفحي
وما كنت يوما أدير لهم ظهر راحلتي.
فيل تبديهم فارسا .. فارسا
وما مرة فارس هز رمحي
إلا أنقبت قبضته بالحرايب
وما شك رمح بخاصرتي في صميم المارك
إلا وكانت يد منكم طعننتي من الخلف
كي أراجع
لكنني ما انتكسرت
هادمي .. حارقاً يَسْلُ في نَمْعٍ أو صالكم
ويروح لكم ، بالعهود التي عرفها القلوب
وها نبض قلبي على كل ثغر يلوب
فهما رميت بسجيل انتارك للعهود القديمة
إني لكم كالوميض المكل بالغار
فوق ذرا المستحيل الحبيب

طالع في السفوح

حالد بدر

تعيدُ ترميمَ روحي ،
خبرني ماذا أفعلُ بسنواتي القادِما
والظلامُ كلُّهُ يتكوّمُ في غرقتي
أيُّ مستقبلٍ انتظر
وقد بدّدَ صباي
نحيبُ الأزهار البرية .

٢

لأجلِ الينابيع
في عمق الصحراء
ليسَ هناك سواكِ
وجودكُ فقط يدلُّ على الطريق
تلتقي رياحُ الأودية الهائمة
حيثما تكونين
وينزاحُ ثوبُكُ كموجةٍ متناوبةٍ
السحابةُ أيضاً
تنقشُ عن وجهِ الشمس
فيغطي الأرضَ ظلكُ
وكما يحدثُ إثرَ المطرِ
ينجلي غبارُ الوادي
وتنفجرُ الينابيع
تحتَ قدميكِ .

٣

أصعبُ من حلمٍ

١
بحثاً عن معجزات
شدّت اليقينَ إثرَ اليقين
ثم دُمِرتُ الآمالُ بيدي ،
راودتُ طوابعَ النجم
كي ترمي إليَّ شهابَ حظٍ
لأجلِ أمنيةٍ واحدةٍ
واحدةٍ فقط ،
لكنّها انطفأت نباحاً
ولم أرَها مدثّاً أبداً
صرتُ كالطير
كلما نَبَتَ لي جناحُ
رَمَتني الرياحُ بنبالِها
لم تعد السماءُ لي سقفاً
ولا الأرضُ تقبلني لاجئاً
مرّ زمنٌ وأنا أسير
تعلّقتُ بالقوافلِ فكانت تنوءُ بأحمالِها
ورباباتها صامّةً
مرّ زمنٌ طويلٌ ،
فخبرني
أي الطرقاتِ أسلكُ إليكِ
كي أكملَ جُمْلَتِي الناقصةَ ،
هل أهيّطُ الوادي
أطلبُ الغفرانَ من الأقدارِ ،
أم أصعدُ
بحثاً عن معجزاتٍ

شاعر من الامارات.

لظالمنا أبحثُ عنكَ

ولا أرى غيرَ ثوبِ المساءِ
يظللُ العالمَ

أينَ موضعُكَ

إكادُ أسمعُ خطواتكَ

نخبُ حافةَ الكتيبِ

فينثالُ الرملُ عليَّ

أخالُ وجهكَ

كسرابِ الوهادِ

وأوقِنُ:

أصعبَ من حلمِ

أنْ نستعيدَ حقيقتنا

عندما يُمزقُنا الليلُ

ونخبو كأضوية المدينة في الفجرِ

أعودُ ثانيةَ أسألُ الأوديةَ عنكَ

أو أواري الآمالَ والرغباتِ

مهوًى الكتيبِ

ثمُ أسلمُ قيادي للآلاءِ الوهمِ

وهو يلوِّحُ

فوق دروبي العاريةِ

كم قلتُ أننا سنعيشُ

حتى يُثمرَ شجرُ الشعرِ

أنْ ارواحنا

ليست صحاري

انظري

لم نعدُ نستطيعُ الندمَ

أو

ترك خطِ صغيرٍ صغيرٍ لنا

في الترابِ .

»

ذهب الشمس

أطيلُ التوقفَ فوق الأرضِ الكالحةِ

وعندما يَضمخُ الفجرُ

الأفقَ أمامي

أقولُ

ذهبَ الشمسِ سيأتي

فإذا النهارُ

محاربٌ جردُهُ الليلُ من غنائمه

وعادَ يُحصي خسائرهُ

في صباحِ الهزيمةِ

أعودُ

فأراكِ تقرئينَ تجاعيدَ الرملِ

والصدفِ المتناثرِ

لستِ مُنْجَمةٌ

هي الأساطيرُ

تتسربُ من بينِ أصابعكِ

وتسيلُ في السفوحِ

أعودُ إلى تلكِ الأراضيِ

حيثُ الأيامُ

ليست عادلةٌ

وكَلِّما خُصِفَ قمرٌ

أو نُقصَ رجلٌ

علَّتِ النداءاتُ القصيدةَ لله

أعودُ كي أحيَا كلَّ شيءٍ

للمرةِ الثانيةِ

أعودُ مفرقاً آماليَ الباليةَ للمارةِ

ماداً كَفَيَّ

متوسلاً

كي تكشفني طالعي .

في المصيدة

سعد السلا

تحرير أسماعهم برطانة وحدتك السالفة
وتصرخ في داخلك بالكلام الهادئ
المطبخ في انتظار إشارة من كرشك
ينغلق الباب خلفك بعيون شاردة
تود لو تكيلك في فراغها
لا معنى للترتيب
كل همسة مؤولة سلفا
كل ضحكة مجنونة إذا كانت بعيدة عن
أسماعهم
أفكار العجائز تحدد أخطاءك .
كن جمادا في صحرائهم
كن داخل سياقاتهم
ثملا باللاشيء
راكعا للخبز الساخن المتوج بنقش الأكف
فحلا في الظلام بلا ضرورة لرؤية أسباب
اللذة
لا ضرورة لملء فراغ روحك في مستنقع
اللازم
القدوة في الآخر والآخر يراقبك ليفتدي
أخرج من داخلك
لا تكن أنت
كن محترما يصغي لأعصابهم المقترحة
يقطر عنلا فوق دماغك الشك ببراءته .

أحتسى زاد البلاهة
أرتق أفكارى بالمتاهات
أنصهر بالواجب مكتفيا بالابتسامات
وبإضحاحهم ببداية تروهم
أناكف امرأة تتعصب على الهواء
تخيط أوقاتي بمزاجها
تلوح لي بغطاء السرير كلما ابتسمت
يؤنبنني جلد أنفها المعوج
لا يروقها اعتزالي
أسير محتذيا خوفي من نزع العردة
أخدع أوهامي لأعيش في وحل اللحظة
الرائحة تنبعث من جواربي
قدماي في الخزانة تتعرقان
الرائحة دليلي الى المكوث في اليأس
أسير بين غرف الشتاء
أدخن ساعاتي بوجل
أضطجع قلعا
أنام لأحلم ببيت لا سقف له
كل شيء محسوب بنظام
الكلام مرتب بعناية
عليك أن تصلي من أجل راحتك
أن تنهض بشكل مسرحي من نومك
تؤنب كابوسا وهميا لم يطارذك .
لن تكون رجلا إلا بالديكور
وأنت خشبة فارغة

شاعر من اليمن

القطعة التي تنسج عشقها الشرس

على شاهد سنواتي

عيني الناصب

على شاهد سنواتي
إني لأكاد أسمع صراخك
يجتر أمواجه نحو عواصف
وبحار وأقاليم
تلك كانت لحظة ضعفك
بينما القلب شارد
نحو هاوية
كسفينة طمست بوحدتها
نهار المحيطات

إلى فرجينيا وولف

لحياتنا شاهدان
العزلة والكآبة
وحقارها
الأصدقاء

في الوجوه
أفتش عن مرآة
تظلل طريق رجل مغمض العينين
ليجد مكن أسراره

هذا السرب من الخطوات
يلحق صدى خلخال
سقط عن قدم عاهرة
منذ قرون

في معجم النسيان
هناك غرف لم يغمرها الضوء
لذا لا تقوم في الصباح

المساء الآتي من ممرات بعيدة
وقف يحدق
صامتاً ...
لعله يستشعر من برودة جسدي
إنني أنتظره

أرواحنا التي تمطر
لتثبت الزرع
الذي يأكل منه الطير
والبهيمة ...
سكنتها الوحشة والغواء
فهجرتها الينابيع والحقول
تراكم حولها غبار التيه
أرواحنا ...
لم تعد تمطر

في البدء ...
كنت أرى
أمن في الطريق وأفاض المشي
أنفاسي مقبرة مهجورة
رتبت أشلاء موتاه
وقايضت بأرواحهم وردة للعابرين
غيمة هجرت عطرها
النوارس تبكي حيث يأخذني الألم
الصغار تعصف بي
حين تشتبك جيوشها
بمنعطفات اللغة
كمن يرقص في خرائبه
دائرة الكهف ترمم وحشتي
من البدء ...
لم أر
طينة هذا الجسد

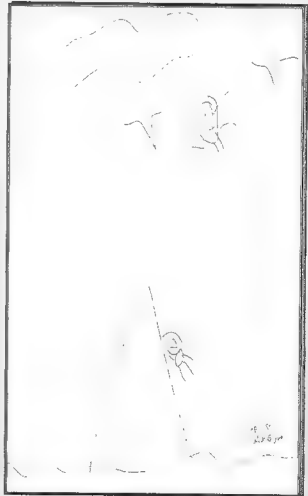
هل مازلت تطيلين السهر
كما لو قطعة تنسج عشقها الشرس

إليك

صائب المعمر

الذي عنقه الاشتياق إليك
الآن
فارغ في شساعة الصحراء
والجوع الظامئ
يلتهم لساني
في جمرة الوصول
إليك
أرى القرى التي
تكحلت عيوننا بنسماتها
يصغر قلبها
يصغر قلبها الى درجة
إنني
أحتاج الى مودة صغيرة
كي أحظى
بعشبة الإستذكار
البلوري لروحك
في ثقلها العميق
في بئر الماء
ورغم كل ذلك
أجد الوصول
شاقا إليك
إلى درجة الغياب المزدهر
في وردة على الطريق

ليس لدي
ما أكتبه اليوم
لقد ضيعت كل شيء
هناك في برزخ الفراغ
المليء بالعقبان
حتى جرس القلب



كتاب جزر الأنتيل ومنهن سانت جون بيرس

الاعيب البناء والتحري عن شجرة النسب

ديفيد جوني - ترجمة: بنحيسى بوجمعة

تليوم

هم المبدعون الضالون الذين خلدت حقولهم الاعتبارية، عن جدارة واستحقاق، في الوجدان القرائي العام لمواطنيهم وغير مواطنيهم على السواء. لذا فإن تقارب ثلثة من المجبيين الفرنسيين والأجانب، دارسين وباحثين ونقّدة وقراء من الصفوة، وذلك منذ سنوات خلت، بإطلاق مشروع «مؤسسة سان جون بيرس» والانتلاف ضمن حلقة احتفيرة لها تسمية «جمعية أصدقاء سان جون بيرس»، مع إصدار مجلة متخصصة في تراثه الشعري تدعى «نضجة بيرس».. فإن هذا المسلك الثقافي، بل الحضاري، لدليل سيان على المكانة الرمزية المرموقة التي يحتلها الشاعر مقارنة مع شعراء آخرين، فرنسيين وغير فرنسيين، أو على الاعتناق الصميم، الذي يوحد ثلثة المجبيين هاته، لتراء الشعرية البيرسية وغور أسنلتها البنائية وكشوفاتها الموضوعاتية وتحققاتها الرؤياوية..

إن الأمر يتصل، بتعبير موز، بالشاعر ألكسيس سان ليجي (1887-1970)، المعروف في الأوساط الشعرية والثقافية باسم الشهرة سان جون بيرس، وريث التقاليد الأرستقراطية المفطور على زبدة النبالة الفكرية والأخلاقية الفرنسية، رجل الدبلوماسية المتأنق، المعنك، واللبق، والسائح النبهي في أمصاف المعجورة، صاحب المجموعات الشعرية زائفة الصوت: «مدائح» 1911، «سفرة استكشافية صوب الدخيلة» 1924، «منفى» 1944، «رياح» 1946، «منارات» 1957، «طيور» 1962، «نشد من أجل ربيع رائق» 1970. إضافة إلى ما خلفه من دراسات ومترجمات ومقابلات صحفية ومراسلات فائقة القيمة، والمائز على جائزة نوبل للأدب - عام 1960 - كتتويج عالمي لجهده الإبداعي الاستثنائي.

إن شعره يتلامح محفلا لقلق أنطولوجي موجه، لوحدة وحنين روحيين مضفيين، ورغبة عارمة في التجذر الكياني في أرض شعرية - رمزية بعيدة المنال، أما مهمة القصيدة فهي محصورة، من منظوره، بين حدين اثنين متكاملين هما تسجيل الكينونة الإنسانية وتبجيلها ثم التعرية عن دواخلها وإنارة عتماتها. لقد استطاع بهذه الشعرية المفتوح على التيارات العقيدة والفكرية

إن هذا الاحتفاء ليس مخصصا لأي كان وإنما هو مرتب لأحد أركان الشعراء الرزميين وأرقامهم في النصف الأول من القرن العشرين، أحد أشدهم شكامة من حيث اجتراح السجلات اللغوية الباذخة وطرق الموضوعات العصبية وابتكار الأخيلة البعيدة الشأن. ولأن خبرته الشعرية على قدر عال من التراكم والتعقيد، إن على صعيد التوسل الأدائي أو من حيث كيفية بناء الاستبصارات وتدبير شأنها الشعري، فإننا نلقونها ذات قرابة ملموسة بمجموعة من الشعريات المتقدمة فهي تتماس مع الأفق الشعري الذي انضوى إليه نداه الرزميان الشهيران، جان بول فاليري وبول كلوديل، مقدار تماسها مع القارة الشعرية الوعرة، الخطرة، واللاهية التي استوطنتها مخيلات شعراء ألمان ونساريين مشهود لهم بالاعتدال الشعري، من عيار فريديش مولدرلين وجورج تراكل وراينز ماريا ريلكه، هذا من غير إغفال تصاديفها / تفاعلها الثابت مع المتخيل الشعري السريالي الفرنسي، الذي هو متخيل جريء واقتحاسي، وبخاصة مع نصوص بول إيلوار وجان بولان وروبير ديسنو.

* مترجم وكاتب من المغرب

وكالهندونا الجديدة، أو ما يعرف ببولينيزيا الفرنسية، في المحيط الهادي، إقليسما فرنسيا يتعايش فيه، طوعا أو قسرا، خلف المستعمرين البهض مع الأهالي السود، المأزق الحضاري والثقافي الشقي للصيق بعلاقة الأبيض مع الأسود، وهو المأزق الذي عاركته أجيال من المثقفين السود، سواء الأفارقة منهم أو الأفرو - أمريكيين، كما انكب عليه، من بين المثقفين الأنثليين، الكاتب والطبيب النفساني اللامع، فرانز فانون مؤلف «معذبو الأرض» و«جلد أسود، أقنعة بيضاء»، والذي بلغت به عاطفته العالم ثالثه المناوئة للاستعمار والميز العنصري والاضطهاد حد الانخراط في صفوف جبهة التحرير الجزائرية في إبان سني الثورة

إن رطلهم القدرية فيه كشاعر وكموطن، إن شئنا، ما كان لها إلا أن توقعه في بؤرة السؤال الأدبي والثقافي الأنثلي، سؤال الهوية والجدارة، التماهي والقطيعة، بل وفي اللب من الشاغر السياسي والاجتماعي الضابط على تفكير الإنجليزيسا الأنثلية منذ مطلع القرن العشرين، شاغل المواطنة الحق، هل نحن سود فرنسيون أم ترانا أفارقة أنثليين؟

لكننا ونحن نتحدث عن أدباء جزر الأنتيل يلزم أن ننهب إلى كونا لا نتحدث عن أدباء كسيحي القرية والخيال، بمعنى عن أنصاف أدباء، وإنما حديثنا عن أدباء حقيقيين أخذوا المسألة الأدبية مأخذ جد وأغروا عن درية ودراية بالفتن بدوليبي اللغة الفرنسية، بل وحتى اللغة الإنجليزية، وأدرك بعضهم مراتب مشرقة في سلم العالمية الأدبية. حسبنا أن ننوه، في هذا المضمار، إلى ثلاثة أسماء أساسية ومشعة في الأدب الأنثلي المعاصر: إيمي سيهيزر، أحد أعمدة الثالوث، الذي يضم أيضا الشاعر السغالي ليوبولد سيدار سغور والشاعر اللغوياني غونتر داماس، المؤسس لنظرية الزنوجة، الشاعر السريالي الذي لم يملك أندري بروتون نفسه وهو يهني قراءة ملحمته الشعرية الغدّة، «كراسة العودة إلى مسقط الرأس»، في وصفها بأنها درس بليغ في التشخييل السريالي، وإدوار غليسان، أحد ممن كرسوا جدارة النص الشعري الأنثلي، بل وأضافوا! إلى الشعر الفرنسي إجمالا، في عقر لفته ومتخيل، إضافات حاسمة لا تنكر، ثم ديوك والكوت، الشاعر والروائي الذي يكفينا استذكار واقعة فوزه بجائزة نوبل للآداب، لعام ١٩٩٢، ممّا يمكن احتسابه نحية رمزية موجبة للأدب الأنثلي برمته وتضمننا معنويا لجهود سائر الفاعلين فيه، لنذكر أهمية تجربته الأدبية ومدى أصالة

الكونية أن يلتقط، بظفنة لا يكاد يضاهيه فيها إلا الشاعر الأمريكي عزرا باوند، اللبض الحي لروحية الشرق الأقصى العتيق ويدمجه في صلب قصيدته، الموصولة في الجوهر بخلفية إيمانية مسيحية وثقافية إغريقية - لاتينية، جاعلا إياها بمثابة مطهر رمزي للذوات والأشياء والأزمنة والتوضعات والمصائر، بمثابة نشيد نشوان / أليم يبدد كثافة ليل العالم ووحشته المطبقة.

و إذ تهيأ له أن ينجز كتابة شعرية تبرهن على مسؤولية ومراس وعز كعب لم ينصرم سوى ربح من عمره الشعري العديد حتى تخطت سمعته الشعرية النطاق الفرنسي المحدود واخترق صوته الشعري الكثير من الآداب الوطنية الحديثة، الأوروبية والأمريكية واليابانية والزنوجية - الإفريقية والعربية (تأثيره في شعراء تجمع مجلة «شعر»، أدونيس على وجه التحديد).

و عليه فإذا ما كان شعره قد أرخى بظلاله على أرجاء مترامية من الكرة الأرضية فما بالنا بجزر الأنتيل التي شاعت الصدفة أن يولد سان جون بيرس بجزيرة الغوادولوب التي تشكل، بمعية جزيرة المارتينيك وحفنة من الجزر الصغيرة المتناثرة، إقليما فرنسيا لها وراء البحار يسمى بجزر الأنتيل الفرنسية، وإذا انتماؤه الفعلي، بقوة الجغرافيا والتاريخ، إلى سلالة «الكريول» أو «البيكي» Béké، أي سلالة السكان البيض الذين ولدوا في ذلك الأرخيل المداري الهاجع في لجة بحر الكاريبي ويتعاطشون مع أحفاد العبيد الأفارقة الذين تم استقدامهم مكرهين، في غصون موجة التهجير الرهيبة والمهينة التي شهدتها القرون الماضية القريبة لتولي أعمال السفرة في العالم الجديد.

لهذا الاعتبار لربما كان أدباء جزر الأنتيل السود: شعراء وروائيون وقصاصون... أولى من غيرهم للاعتناء بثرات سان جون بيرس ومعاودة قراءته ومساءلة قضاياها والتوقف من تداعياته وآثاره. فهو لم يكن شاعرا فرنسيا حديثا كبير الشأن، رفيع الطراز، وكفى، بل شاعرا ترعرع بين ظواهرهم وأمضى القسط الأوفر من حياته في أرضهم/ أرضه، معنيا بتقاليدهم وثقافتهم، مصفيا إلى أحلامهم وتطلعاتهم. إنه إذن، فضلا عن هويته الشعرية الناجزة، واحد من ألوف البيض الذين يؤججون بحضورهم في ذلك الصقع التخومي، الذي قَرَمَزَاج الدولائر الاستعمارية الفرنسية على بقاته، في معاكسة صارخة لمجرى التاريخ، كما جزيرة الرينيون في المحيط الهندي وجزيرتا تايتي

موضوعاتها وجمالياتها.

حول ماهية النص الأدبي الأنثيلي وموجدته وحدوده. صفاته وجنته. طرائق التشديد النصي وتقنيات الأعمال التخيلي.. أو نقل حول زوايا النظر المتباينة إلى هذا النص، وضمنيا يصدد علاقة كتاب جزر الأنثيل بنص سان جون بيرس: محطات هذا التعالق وتفاصيله البارزة، مغايل للنص البيروسي في النسيج الشامل للمتن الأدبي الأنثيلي.. وفي كلمة واحدة حول مناهي تذبُّر ما يمكن دعوته بمقدرة سان جون بيرس في الوعي الأدبي الأنثيلي الراهن تدور هذه الدراسة لفيرونيك بوتي، والمقطعة من مجلة «نفحة بيرس» - ع ٨ / يونيو ١٩٩٨ - التي تشرف عليها الناقدة البنوية والسميائية الفرنسية المعروفة جويل تامين.

«بعد سان جون بيرس الأكثر أهمية من بين الشعراء الأحياء»، هذا ما كتبه غليسان عام ١٩٦٩ في مصنفه، «الانتواء الشعري» (١)، وبإحاطته على هذا الشقيق الأكبر، الطاعن في القدم، وترتيبه لنوع من معترك بدني مع شعرية سان جون بيرس يدشن غليسان، من حيث يقصد أو لا يقصد، منحي لم يتوقّف، في غضون العقود المئوية، عن التوسع والتجذّر في نسيج الأدب الأنثيلي. ولعلهم قلة، في أيامنا هذه، الكتاب الكاريبيون من يكتبون باللغة الفرنسية ولا يحيلون، بهذه الكيفية أو تلك، على سان جون بيرس (اسمه الحقيقي أليكسيس سان ليجي) الذي سوف يتمتع، وإن رمزيا، بمواطنة مسقط الرأس. فقد جرى الانعطاف به عن منبع إبداعه الأصلي وقدر ما يلازم نشره نشر كثيرين أتوا بعده لم تكفّ لفته الشعرية، من جهة، عن تغذية جملة من الكتابات، ومع ذلك، وعلى منوال ما توضحه ماري غالغير (٢) فإن إنسية الشاعر البيضاء الأنثيلية، بل وسمت الأنثيلية الفجة، ما فتئنا نطرحان أكثر من إشكال والأ كيف يمكننا تبرير الحضور المكرور منطهرات بيرسية شتي في الأدب الأنثيلي الجديد؟ وأيضا كيف نستطيع حصر الشعريات التي تجعل من هذه التظاهرات قرينة رمزية لها؟

و سيات تعلق الشأن بالكتاب أو بالنقاد فطلالما حاضوا في حبيبات انبثاق أدب أنثيلي وفي ملايسات تعينه غير متلكنين في إنامة حججهم ويناء دقوعاتهم لنظافا من مفارقة، ولو أنها مقلقة نسبيا، بحيث إنه في الوقت الذي يصرح فيه، على سبيل التمثيل، كل من بيرنابي، ساموازي، وكونغيان قائلين: «لا وجود لأدب أنثيلي بعد، فنحن ما زلنا في وضعية ما قبل أدبية، نعني وضعية إنتاج كتابي يفتقر إلى متلقين في عين المكان، أي

مطليّين، يمكنهم الإسهام في معادلة المؤلفين / القراء الكفيلة بإنضاج أيما أدب» (٣). من المحقق أن محفلا، أو رأيا عاما، قرائنا، قد نشأ أن في جزر الأنثيل أو في الميتربول قد يسعف على تكريس تقليد القراءة، بما هي واحدة من الأولويات المسطرة، ولم لا تلبية أوفى ممّا هو مؤمّل، لكن، وعوضا عن بلورة تفكير في ما يمكن حسبانها عدما تخيليا لربما كان من اللائق، بل الأجدر، افتصاص سبل وصيغ تأسيس تراث أدبي يعثر على أهليته في العديد من الألاعب البنائية الموارية التي تمثل، في الآن نفسه، جملة من الرهانات الغاية منها انتزاع موقع محدد داخل الحقل الأدبي. وللعلم فلكي يتم استحصال استقلالية ما وتحقيقها بإزاء أدب مرجعي ذي طبيعة هيمنية يلزم الأدب الوليد أن ينضوي على علاقة فرعية، مرتضاة أو محترزة عليها لا فرق، مع الأسلاف الأدبيين، ومن هنا، ومثلما نصّ على ذلك الكتاب والمبدعون المحسوبون على الإنسية البيضاء الأنثيلية، فلا مفرّ لهذا الأخير من استحداث أسلافه الخاصين (٤) والعمل، أحيانا، على قولتهم ضمن سحارته.

هذا إذا ما كان الغلاف التركيبي لأي ثقافة كانت، والثقافة الأنثيلية في المقام الأول، من الأمور التي لا يعترضها الشك، فإنه لمن اللائق أن نكتب الآن على جسّ نبض العناصر التكوينية لهذه الثقافة واستبارها، ما دامت لا الخطابات ولا النصوص الأدبية لا تلح على تبنيها واستغلالها، والكشف سواء عن الخيالي أو عن تخيلية هاجس التحري عن شجرة النسب في ثنائياها.

في هذا الاتجاه بالذات سوف لن يتقاسم رجيجن رويان عن الجزم بحبوبة مطلب كذا، إذ «عندما يهّم الأمر الثقافة الخالصة السمسة إمبريالية فإن كافة الأشياء تتخذ لبوسا تخريبيا، وتصبح مادة تستوجب الإبقاء على مسافة وأقية منها، لكن حالما نقوم بالنش في ثقافة الآخرين، أولئك الذين لا يتوانون عن هدم ما هو خيالي تشرع كل الفرضيات ذات الصلة بجوهرية الاختلاف في تلمس فضاء يستع لها، في آخر المطاف، بإيداء التقدير، التام غير المنقوص، للثقافات المغايرة» (٥). وبالنسبة لمتناوتي فكرة الجوهرية فإن تكون هناك نزعة أنثيلية وأخرى تعبر عن الإنسية البيضاء الأنثيلية فإن الحركتين كلتيهما - والثانية بوجه أخص - تحكمهما، بما يكفي من الوضوح، تطلعات ملموسة إلى موارد الأبنية المعاد تشييدها، هذه الأبنية التي تقترح، مرات كثيرة، مجموعة من الترسيمات التحديدية الملزمة بوصفها منجزات أو قيما لا غبار عليها مع أن الحاجة

الموضوعية تقتضي وضعها، من قبلنا في أضعف الأحوال، موضع تدقيق واختبار.

عن توظيف سان جون بيرس في بناء الخطابات والشعريات الأنثيلية:

ما تعنيه بالخطابات الأنثيلية هو جماع الكتابات النقدية والتلقينية التي أنتجها كتاب جزر الأنثيل: دراسات، مقالات، وأنطولوجيات، ويأخذنا في الحسبان درجة الانفجار التي عرفتها الأجناس التقليدية المرفوعة سهمها من لدن غليسان متبوعا بكل من شاموازو وكونفياي يغدو في مكتفنا إدراج كلّ التضمينات المتسرية إلى النصوص الخيالية والمقاطع التلقينية، التي تعالج موضوعا يعينه وتعمل في نفس الوقت على تطويره منهجيا، بمقولة الخطاب. وفي هذا الباب تحقيق بنا أن نشير، بدءا، إلى أن مختلف الخطابات الأنثيلية تكاد تتساوى في ولائها لما يصح نعته بقضية الرفض والاختلاف في إطار وضعية فرانكلونية محلية معطاة (٦). وبالفعل فتحت يافطة العلامة المشناة المواجهة والاختلاف سيقيم غليسان، انطلاقا من «الانتواء الشعري»، بتشخيص علاقته بسان جون بيرس وموضعها في مكانها المناسب، ذلك أنه من بين سائر الشعراء المستحضرين في مصنفه هذا نلاحظ استئثار الشعيرة البيرسية بتخصيب كبير من الحذب والمساءلة في حين يصعب صاحبها مدعاة للاحتراس إن لم يكن أكثر الشعراء استجابا للنفور. وبمعنى عن أي انهيار سافر يعمد غليسان إلى تسليط الضوء على مجموعة من الاختلافات، المختلفين ضمنها، جاعلا منها موضوع تأمل ناضج وحصيف باعتبارها مجموعة من الانزياحات الدالة على بناء خطاب أنثيلي مسخر لغمة شعرية مخصصة.

ضمن هؤلاء المختلفين قد لا يتعذر علينا أن نعزل منهم فريقا تكاد تتحول لديه فكرة الكونية، جراء طغيانها، إلى غريزة متأصلة (٧)، علما بأن غليسان لا يشاطر تماما فكرة الانطلاق الأدبي رأسا نحو الأفق الكوني، أضف إلى هذا أنه كان قد استقر للثو، ثانية، في جزيرة المارتينيك، إثر مقام طويل الأمد بفرنسا، في نفس النظرية التي حرّرها «الانتواء الشعري». «إن الانسلاخ عن الجذور لا يستهوي». كذا قال ذات مرة، وأبعد من هذا ما قاله مرة أخرى: «إن حلم هيا نصرف إلى يلق رجل مثلي» (٨)، والخلاصة أنه سوف لن يثنى عن مغالبة فكرة الكونية الحاملة، وفقا لتحليله، لمطبات الشمولية والتعميم. ثم إن وثوقه من هويته

الأنثيلية المتنورة سيمنحه حصانة ضد استئثار ذاته مخزلة في ترسيمات غريبة تقع في منزلة بين المجرى والمدرك ويحفزه على مساءلة الأسس الاجتماعية – العرقية لشعرية سان جون بيرس من هذا الضوء سراه يقايس المسافة التي يخمئها فاصلة بين وبين بيرس، بل ويقر، دونما تحرج، بانتسابه إلى أولئك الذين يجسدون، في ديوان «مدلح»، للدكتور البشري لطفولة الملك الصغير: «أنا لست غير واحد من تلك الوجوه الخامدة الطنين، المطلية بلون العنب الهندي وبالحن» (٩)، وهي الجملة التي ستكتسب فيما بعد صفة المسكوكية والسيار ويقع الاستئثار بها من طرف زمرة من الكتاب الأنثيليين الذين أنجودوا، على الغرام منه، وجهها لوجه مع الأثر الإبداعي لسان جون بيرس الذي بزغ نور حياته في نفس أرضهم لكنه يندحر، بخلافهم، من سلاة البيض الأنثيليين (١٠).

هذه الوجهة المزدوجة، بمعنى عدم التنكر للشاعر وتخويل لثت الشعيرة حقها من العرفان والثناء، يمكنها أن تجسد مدخلا إلى تخصيص المتخيل النقدي الذي قد ينتظمها ويتفرق مغزاها فالقالب الأنثيلي يضع نصب عينيه، وبطريقة لا مواء فيها، سة الشاعر الأنثيلية، الشاعر الذي يمتنع عن التصنيف والموزع بين محاولتين تسعيان إلى احتزاله وتنميطة: تلك التي تود اجتثاثه من تربيته الأم (هو المترجل العميق)، والأخرى المتحمسة لإبراء ذمته من انتمائه إلى الإنسية البيضاء الأنثيلية، من ذلك اللندب الذي لا يثنابني شك في أنه كابد، في الفناء، ويلات» (١١) وهكذا سينقلب، على نحو مقنن، التبرم من الشاعر إلى تعاطف، وبالمثل ستلجأ الدراسات النقدية المتأخرة، بشكل ملموس، إلى إعادة تقييم أكراس من الأحكام والتخريجات ذات الطابع الإيديولوجي، أو الأخلاقي بعامه، التي شابت المقاربات النقدية السابقة

«إنه لم يلق دور مستعمر العالم على شاكلة ما بدلي لفترة طويلة» «يؤكد غليسان مردفا إلى هذا كون بيرس «يسير لشعيرة العلاقة بروح رسولية» (١٢). وبينما كان يرى فيه «شاعر الجوهرة وخاتمة نوابغ تحرير الأعداء الصحفية» (١٣) كانت، بالموازاة من هذه المفارقة الأولية في طريقها إلى الحل ليعود الأثر الإبداعي محط تنويه، بل وتحكيم على هدي من المعايير والمواصفات الأنثيلية من جهة ونظرية – شعرية العلاقة من جهة ثانية، هذه الأخيرة التي لا يتحقق اكتمالها، فيما يرى غليسان، سوى توسط بصنيع أدبي لاسم تقوى رمزيتها واعتباريته

على تغطية أدب وطني رهن الانزلاق، ويقوم فيها، أي العلاقة، مفهوم الجذور (x)، المقرض من جيل دولوز وفيليكس غاتاري (١٤)، مقام الإبدال Paradigme المركزي.

إن ما قام به كل من باتريك شاموازو وروافانيل كونفيان من نزاهة نقدية لهما من قبيل الشهادة على علاقة تنسحب عليها الإشارة التي أطلقها غليسان (١٥)، وهو ما تدققه ماري غالغير بقولها: «إن سان جون بيرس يعد من بين المؤلفين القلائل، لدولوين بجزر الأنثيل، الذين يتم استحضارهم والتقوية إليهم ضمن هذا النص اللوجيز [في تقريب...].» الذي يفجر حركة الإنسية البيضاء الأنثيلية» (١٦). ففي ضوء عنوان الفصل المكرس للشاعر في كتاب «الأدب البيضاء الأنثيلية»، وهو «التيه في عالم متجنز» (١٧)، نلزمنا، في الواقع، قراءة عنوان فصل آخر هو «شعري العلاقة: تيه متجنز»، لكن بشرط ألا تسمى الانعكاسات، التضاديات، والتلاعبات المأروية، قناعاً للوشيجة المستدفة التي توالف بين الكاتبين وبين ابنهما البكر والتي تثمر عينة من الانتراضات النقدية الخاصة، وفي تضاعيف هذه القراءة سنلقى، بطبيعة الحال، تلك الصفحات الثلاث، المكتوبة وفقاً لتقنية كانتونية، التي تتحدث عن سان جون بيرس متوسلة بسارد من جنس ساردي السر الذاتية: فسان جون بيرس كلٌّ من شاموازو وكونفيان، المستعاد من خلال كتابة موارية يهدو منها إلى لغة ورؤية للعالم تتولان إلى البيض الأنثيليين:

«كانت الجزيرة ذات الأشجار المورقة حلماً يتربع على البحر.

لقد اعتاد الأب، مع حلول كل غسق، أن يدير جسده بجهد قرد من مصيلة كامبرونية ويشرع في تفقد الأوراق السطحية لمقر سكنا بنما إصبعا يمسكان بسيجار كوبي. كان قوامه الشبيه بهيكل بني أنهم يسبح على مآتين الكثير من النبل والاعتزاز. أمّا شفتاه فكانتا ترتعشان بمجرده سماعه لشو طائر الأناور، وهناك، في تلك النقطة المتفانية من المزوعة، كانت البهائم الأدمية الضخمة الصماء، ذات الشعر القصير المجعد، تمتسح على مداربها وسكاكينها الكبيرة ما علق بها من أوساخ في بركة صغيرة يتزج في صفحة مائها طيف أجسادها مع ما يئته القمر من ظلال» (١٨).

إن الاسترفادات الحرفية ستخضع، بالنسبة لغالبية مقاطع ديوان «مدائح»، كما يبدو لتحويرات تمس صيغ التلفظ - إحلال ضمير المتكلم محل ضمير المخاطب - في حين سيحصل تغيير مواقع بعض الترميمات اللغوية، وفيما يخص سيد الإقامة -

الأب - فهو سيحظى بغير قليل من الإشادة، أي بالأولى، القداسة، وهو ما تجسده الحروف الطباعية المائلة التي تميز اسمه عن باقي الأسماء وشخصه عن غيره من الشخص، ممّا يتنافى والمقصدية الأسلوبية والتعبيرية التي يتوخاها الديوان. فما كان يستهدف شاموازو وكونفيان هو اختلاق مصادقة بين العمل الشعري لبيرس وبين سيرته الحياتية ما دام كل ديوان من دواوينه الشعرية يخصص بتصوير فترة معينة من حياته. وممّا لا ريب فيه فإن ما كان يهمهما في هذا المساق، بالدرجة الأولى، هو طفولة الشاعر الأنثيلية ثم فترة النفي والاعتراق فكان أن وقع غض الطرف، مثلاً، عن حرمان الشاعر من حقوقه الوطنية في عهد حكومة فيشي، الشيء الذي يشوه النصوص يلحق بها ضرراً فادحاً ويسيء، كما لا يخفى، إلى صاحبها إساءة بليغة. إن المناقشين عن الإنسية البيضاء الأنثيلية ويتمثلونها أدبيا غالباً ما ينحتون للشاعر موقعاً، يمثل مزيجاً من التفاضلي والتواطفي، في مساحة لوحة صفتها الثبات وتسجيل رؤيتهم، هم، للعالم، وليس إميل بيوي (١٩) الوحيد في هذا النطاق، بل هناك آخرون لشد ما ألحوا على لسانه الأبيض الأنثيلي متغاضين هكذا عن لسانه الفرنسي الأصلي، [...] فهو من يدع مفردات المعجم الأبيض الأنثيلي تزهّر في لفته بل والروح البيضاء الأنثيلية تتفتق في أمدائها: وبالنسبة لي فقد سحبت قدمي»، ومن الواضح أن الجملة الأخيرة مصدرها استنساخ عبارة بيضاء أنثيلية تقول: *khwen memm, man tiré pyé memm, dem* وموداها «فضلت أن أذهب

لحال سبيلي [...]» (٢٠).

فهذا التعبير الذي يستشهد به لا بيوي ولا غليسان بملك، يقينا، قيمة شعرية بالنسبة لسان الأبيض الأنثيلي الذي لم يخلفه، بصرف النظر عن ملموسية من عدهما، سوى تأثيرات فائرة في النصوص الشعرية، والكاتبان حينما يرسمان حدود الشعرية الجبريسية، مركزين على عنصر نسيب الأبيض الأنثيلي الذي يعدلته ضمانة حرية الشاعر، فإنما لكي يقع اللزج بها في معادلة تضادية طرفها الثاني شعري إيمي سيزير وزنوجته، وبالتالي فإن إطارهما عليها يرد موشى بنقد لانغ لمؤلف «كراسة العودة إلى مسقط الرأس».

وإذا ما استأنسنا بهذا النص فسنبجلي لنا النمى السخروي الذي تأخذ الصورة الشعرية الجبريسية وهي تتبلور خارج سياقها النصي الأولي، بل واتخاذها صفة رهان مركزي في حلبة الترميمات المتقاطعة القائمة في قلب الحقل الأدبي

تطفي عليها لكثة متوترة، بل إحصارية، وتضمر نوعاً من لبن ماورائية ينهض بوظيفة تطبيقية واضحة ويسلم، فورا، القارئ إلى عنصر سير - ذاتي محدد، منزعج من بيوغرافيا الشاعر التي تضمها طبعة أعماله الصادرة ضمن سلسلة «لابياد»، ويشخص أيضاً رد فعل الشاعر تجاه خبر زحف الإصعاص الذي سيأتي على إقامة جوزيفين (٢٧)، بيد أنه، أي المتضمن النصي، يتعطلر خفيفاً، رقيقاً، بأثر من روحه النقدية الهازئة كما أنه يرس خطاً حدودياً فاصلاً بين الكاتب الأنثيلي وبين صاحب «الأثر الكاملة»، بالنظر إلى كون المسافة التي تبعد الشاعر عن تركه ماضيه الأنثيلي لا بد وأن تلقى في بال الذين ينأولون من أجل ضمان بقائهم وبقاء بلدهم، سواء بسواء، الرفض، ولا شيء غير الرفض، لثرائه.

على أن موضوع ماريـز كوندي يتبدى أكثر تعقيداً ربما، فبعد ركوبها، على سبيل السخرية، لما يشبه الانتحال الأدبي في رواية «الحياة الأنثية» (٢٨)، وإبتداع، في رواية «رحلة المانورف» (٢٩) شخصية مستلهمة، على مدى واسع، من صورة بيرس الشعرية، سوف تختار معاودة قراءة الأثر الأدبي البيروسي من منظور اعتراضي، في افتتاح ضمني على مبدعي الإنسية البيضاء الأنثيلية الذين ستفترض منهم، من منظور سائر دائماً، عنوان دراستهم المستمد أصلاً من أحد أعمال سان جون بيرس، ف«مدافع» بيرس تستهل، وعلى نحو مفارقة، بتصريح بالنوايا يركز سجية رفض مطلق لكن، من جهتي، قد «كنت أبغض دوماً غطرسة المنتصرين، سواء كانت حقيقية أو متوهمة، وأمقتها، فهي محض كلمات صادرة عن أرسقراطي وديبلوماسي، كلمات محشوة بكثير من الرياء والمدافعة ما لا يشذ عن موضوعات سان جون بيرس وذلك منذ كتاباته الباكورة كلمات هو من صمم، إن توخيت الدقة، على إقائنها على مبدع مني» (٣٠).

فطوال هذا النص الاستبطاني الذي ينزع إلى طريقة كتابية ملتوية سعياً إلى تصفية الحساب مع الكتاب الموعود إليه، والتوكيد على هوية امرأة سوداء أنثيلية منحجرة في تصرفاتها، ستأخذ في التلطف تلك الشراسة القوية المعلن عنها كيما يتحقق نوع من الملاءمة ليس ما عدا ما للشاعر أو مع شعره المنظور إليه كالة لتفريخ الألفاظ باردة بل ولحقواقر شيء من التناغم مع درس أساسي ألا وهو درس تعددية الانتسابات وكثارة الولاءات، ثم النفي المتجدد، المستديم.

الفرنسي - الأنثيلي (٢١)، هذا ما نستطيع استشفافه، على سبيل التدلليل، من الخبرة المتوجعة التي تسود رواية «جادة الصبرات» (٢٢) لرافائيل كونفيان. فالسيد جان، المعلم سابقاً والشاعر قليل المهارة «يقب»، مجاملة لطبيته ولبن عريكته، سان جون بيرس الذي لم تعوزه قط حيلة الاستشهاد بنصوصه» (٢٣)، وعند تمحيصنا النظر نستطيع أن نجزم بكون هذه العبارة تطلي على مؤلف الرواية لأن استعمال المعلم للغة البيروسية، المستغنية، كيفما اتفق، في كامل النص الروائي ينم عن غايات سجالية مكشوفة تماماً يترسمها الروائي قبل شخصيته الروائية. وفي نفس الإطار دائماً سنراه يقوم بإطلاق سراح، مع أن الأمر مدعاة للعجب حقاً، راميريز، «المستوطن الأبيض»، «الغريب الذي يا ما حاذي مركبه الشرابي ساحلنا (نحن) من كنا نستصت، أحياناً، أنه الليل زعيق البكرات الحديدية عند إنزال الأنقال». هلاً بحث لنا بالذي يؤلمك، وأخيرتنا عن أوحى لك، خلال مساء جد دافئ، يحط رحالك في بساط الأرض الأليقة» (٢٤)، بحيث تبدو هنا مهمة تأسيس أدب أبيض أنثيلي أصيل واحدة من الأمور المستهدفة، وحتى يباشر إنجازها السيد جان سيجأ إلى الفصل بين «سيرز وبين «نظريته»، «زواجته»، و«نذره السريالي عماده اللغة البيروسية

و لعلها عين الرغبة في اقتطاع حيز من المجال الأدبي هي ما سيقود طريقة تدبير الصور الشعرية البيروسية عند كاتبين من جزيرة الفوادولوب هما دانييل ماكسيمان وماريز كوندي، فالأول يجسد موقفاً فكرياً مستقلاً يعكس عدم انضوائه إلى أي تيار أدبي كان وكذلك وضعيته الهامشية بإزاء زملائه المارتنهكيين، إن روايته «الشمس المعقولة» التي سيعتبرها بيرنار موراليس «رواية الأدب الأنثيلي التي تلج بنا إلى السويداء من قلب الأدب الأنثيلي» (٢٥) لا يضيرها في شيء أن تتجاهل، بنية مبيتة، سان جون بيرس، وهو غياب دال ومعبر إذا ما نحن استخلصنا العبرة من نتيجته لا منش الإقامة أو الشاعر، مؤلف ديواني «سفرة استكشافية صوب الدخيلة» و«منفى»، ذاته عن مهمة توفير الدينامية الروائية المستوجبة لشخصيات الساردين - البناسخين باليد. وزغما عن هذا فإن الإقامة، إقامة تلك الكائنات المتوهجة، المافحة بالوضاءة، لا تتوانى، من حيث كونها فضاء - زمناً، عن احتراق إنتاجه الروائي في كليته. حقا إن الجزء الثالث من ثلاثية «الجزيرة ليلية» (٢٦) يعمق القطعية مع كتابة سان جون بيرس، ذلك أن الاستشهاد برسالة لهذا الأخير

من الواضح أن الافتراضات من سان جون بيرس سوف تتلاشى في نطاق شخصية مرجعية وتشغل مثلها مثل زي خارجي لنديم أهداف أيديولوجية - أدبية تفاقم حدة الانشقاقات داخل الحقل الأدبي الأنتيلي الموضب أساسا بناء على جملة من التوضعات المتباينة، وصيغة أخرى فما ينتظر منه، في الحقيقة، هو المثل الناجز في مسار ينتظر منه، بدوره، الإضواء إلى قضية مائزة المعالم والاستجابة لحاجياتها: قضية الإنسانية البيضاء الأنتيلية أو، على العكس، قضية مضادة لها (كوندي)، ومن ثم فإن ديوان «مدائح» يلوح، من هذه الزاوية، وبما لا يقاس، مثوى للقصيدة الأكثر استحقاقا للاقترب والتلمس من طرف أغلبية الكتاب، خلا ما كان من شأن غليسان الذي ارتأى أن يذرع كلية مساحة «الأثار الكاملة» عساه أن يقف على تمام واكتمال ما يود استكشافه، فالرهان يمكنه أن يتخذ، جماعيا، الصيغة التالية: هل يجب على الأدب الأنتيلي أن يعكس الواقع المحلي (واقع الجزر) أم واقع الشتات الأنتيلي؟ (٣١)، هذا ولو أننا نلاحظ أن الكتاب المارتينيكيين ما لبثوا يذفون علاقة أكثر استفاضة وصفا مع الشاعر في حين يتسم موقف المتطرف عليهم اسفادولوبين بعزوفهم عنه، بل والاعتراض المتطرف عليه ملحين على نسبة العرقي - الاجتماعي، لكن في الحالتين معا يظهر أنه من العسير الآن الاستنكاف عن اتخاذ موقف، في الجوهر، من تراث رهن التوصيف والبناء المتلازمين.

دور سان جون بيرس في تطور الصور الروائية؛

لكي تتوافر لها حماية مقنعة، سواء في الدراسات أو ضمن لتخييلات الأنفة الذكر، كان على اللغة المجتزأ بها من عالم وصورة سان جون بيرس الشعريين تسهم، بكيفية مخالطة لا غير، في خلق الشخصيات الروائية وفي مناهي البناء السير - ذاتي، لكن، وخلافا لهذا الأمر، هناك روايتان اثنتان هما: «رحلة المانغروف» لماريز كوندي، و«صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر» (٣٢) لإميل أوليفي، لا تقتصران على ترتيب نماثلات واضحة بين ما يمكن اعتباره نصا مرجعيا وآخر يكتب في كنفه، بل إنهما تصران على تطوير صور روائية تمتحانها، وإن جئنا، من صور الشاعر، فالشخصيتان المحوريّتان، فرانسيس سانسي في رواية «رحلة المانغروف» وأندريان غورفو في رواية «صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر»، تلقاهما تزويان، كل منهما إلى جزيرته الأصلية، بهدف الاستقرار النهائي، الشخصية الأولى صوب جزيرة الغوادولوب أما الثانية

فنحو جزيرة هايتي، وذلك عقب مدة طويلة من الاغتراب. كلتاهما تعيشان وضعية غامضة يتجاذبها وازع الجوانبية وداعي البرانية لا تحياهما الجموعة السكنية التي تزعمان على الاندماج فيها. إن فرانسيس سانسي ينتمي إلى عائلة عريقة من البيض الأنتيليين ويجسد، في نفس الحين، مثال المستوطن الذي تقض مضجعه جزيرة أصلية لا مجال له للشفاء منها. كذا، وفي سياق التماثلات الجارية بين المرجع البيرسي وبين الروائيتين، المتعززة، فهما سوية، على تضمينات نصية بيرسية يتوزعها تسيجهما الحكائي، ستقوم رواية «رحلة المانغروف» بتقويل فرانسيس سانسي لغة، مسئلة من «صداقة الأمير»، تبث على الاستغراب وخصوصا منها تلك المقطعات التي تصور التفاف ذلك الحشد من الرجال الريفيين إحدى الجثث الهامدة، وهم يستخرون معنى هذا الذي تبصره أعينهم:

«من يكون في الحقيقة ذلك الرجل الذي فضل أن يلقي ميتته بينهم؟ أو كان مبعوثا، حامل رسالة من قوة فوق - طبيعية؟ ألم يقل مرة وثانية: سأعود على رأس كل موسم تقبض يدي على طائر أخضر اللون فترقا؟ [...] وما لزم من لحظتها رصد الكوي الندية للسماء رجاء التملّي بطلعه مرة أخرى وجني عسل حكيمته في نهاية المطاف» (٣٣).

إن رواية «صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر» تحيلنا، انطلاقا من العنوان وكذلك بناء على العبارة التصديرية، المقطعة من القسم الثاني لديوان «منفى» الموسوم ب «أسطار»، المثبتة في فاتحتها، بدون مشقة تذكر، على عالم سان جون بيرس: «إنها الرغبة مرة أخرى في الارتاء في أحضان الأرامل الطيريات العود، أرامل غضبات غاديرهن محاربون يشبهون صناديق الاقتراع الضخمة، المشعة من جديد» (الأثار الكاملة، ص ١٥٢-١٥٣). فمدلول العنوان سوف لن يتأخر عن الانتثار في أنحاء النص والتشرد في أمثاله، وإن يعين فتيات موزانتو المنزورات، بتصميم من الدهن، للغزبية والنقاء، وأشمل من هذا وصفه لصناديق الاقتراع الهايتية المشعة جراء قرون من الديكتاتورية، لأن الرواية اختارت إطارا زمنيا لها الفترة المضروجة بالدماء التي تلت، أو، بالأدق، توجت الانتخابات الملعاة عام ١٩٨٧، وذلك في إبان حكم الجنرال نانفي، إذ يستنهض مدلول العنوان هذا يأخذ، من هذا الضوء، المسار الذي يجتازه العائد معناه المخصوص وينمض إلى مسار إياب إلى المغترب الكيبيكي، أما صوت السارد الذي يتوجه إليه العائد على

كونه يسهم، ويكشف، في تبلور أخلاقية الإنسانية البيضاء الأنشيلية وجمالياتها، ويتميز أفضل في استشراف حنقها الهوياتية. بهذا المعنى يتأكد إذن انخراط الحركتين الأدبيتين، المتحدث عنها سابقاً، معا في مجال أكثر تراحباً لكنه أيضاً أكثر التباساً، نقصد مجال الجمالية المابعد حدانية التي يفتحها أن تنشئ «فضاء إشكاليا يصور فيه بمستطاع أي متخيل محوره فكرة الانتماء على درجة من الانبساط، ويقود موضع مسافة ومباعدة في أن واحد، أو لنقل إن هذا الفضاء الإشكالي، يتبع داخل الإطارات المعاصرة، المابعد حدانية، للهويات المعقدة، التعددية في بعض الأحيان، أن تكون محط محاكاة مبلنة بالهزء، أن تكتب ثانية أو تتناول بطريقة متحذقة» (٣٦)

لهذه العلة بالذات قد يزول استغرابنا من تجنب التخصص على مصدر القطع المحور في رواية إميل أوليفي، بل وهو ما يحصر في معظم الأعمال الأدبية بحيث يندر من يقوم منها بالتخصص على أصل الفقرات أو الجمل أو الكلمات المستترفة من المتن البيروسي، هل تم الاجتزاء بها من القصيدة الفلانية أو من المجموعة الشعرية الفلانية، باستثناء غليسان الذي لا يغفل التخصص على مقرضاته، إذ يحصرها بين مزدوجتين أو يكتبها، تمييزاً لها، بحروف طباعية مائلة، ولو أن هذا لا يلغي كونه يستعمل، وعلى نطاق واسع، تقنية إحالية قريبة من تلك التي تبناها سيفالين (٣٧) في كتاباته، فمع توالي أعمال الإبداعية اطردت حاجتها إلى تضمينات نصية، مطلوبة في بعض الأحوال، لكن من غير أن يقفّر على إثبات مظانها وقرانها المرجعية مهما بلغت هذه المظان من الغزارة والقرائن من الكثرة، رامها، عميقا، من وراء أمانته الكتابية هاته إلى «دحض مسألة الأصل والنسخة وتفسيرها، والدفاع على أهمية الصورة المضاعفة للأثر الإبداعي المستعاد» (٣٨).

إن شعرية الأثر الإبداعي المستعاد، أو، بالحري، شعرية دمغة المسجلة، تصنف بنوع من التكرارية في جل أعمال غليسان الإبداعية وتأخذ طابعاً إبداعياً واضحاً حتى في مؤسسته النقدية، فإحالاته، مضافاً إليها إحالات كوندري هو الآخر في رواية «رحلة المانفروف»، إلى العمل الإبداعي البيروسي ينشأ عنها زمن يشارك في موسيقى النص المندمجة في بنيته، دليل هذا الجدوى السردية الناتجة أصلاً عن مسرحة الأصوات الراجعة في «صدافة الأمير» وتمزيقها عبر طبقات بوليفونية بخاية إعادة بناء المعبر السديمي للشخصية الروائية الأساسية إن هذه الممارسات

أعقابها بالكلام فلا يتردد في استعاضاف كلمة «شذمة» المكتوبة على الباب، واستلاف الأنشودتين المؤطرتين لديوان «سفرة استكشافية صوب الدخيلة» ومعها جملة من المحمولات - الفرس، الكلب، طيور الترغلة الكاسرة.. - مزوجة بالطفولة والتية البيروسيين.

«ما الذي كنت تحوزه حيازة تامة فيما عدا بطائق إثبات الهوية؟ هنالك لا وجود لمقبرة عائلية، لإقامة يشتم فيها أريج روح الأجداد، وهنا خلفت وراءك كلبك، فرسك الكميت، وترغلانك. هذا أنت ذا تبحث عنهم فاقدا الأمل في العثور عليهم، ويأبد جم سأت عابري سبيل إن كانوا قد رآهم، واصفا لهم الطريق التي سلكوها ومفضحا لهم عن اسم يستصدونه. التقيت شخصاً أو شخصين ربما قالاً بأنهما سمعا نباح كلب وركض فرس، شخصين آخرين أو ثلاثة ربما لاحظوا اختفاء ترغلة خلف سحابة، والآن ما عليك سوى الاعتراف بأنه لا مندوحة لك عن العثور عليهم بأي وجه كان، أو لم يصيهم هم أيضاً الفخران، إن الفخران لا يقلل عن شيء عن سماكة الإسمنت المصلح وقوته. وداعاً! هل نطقت حقاً بكلمة واحدة! أنت منذ الآن تنتمي إلى سلالة أولئك الذين لم يحدث البتة أن أضعوا كلباً، فرساً كميتاً، وترغلان» (٣٩)

بواسطة هذه اللغة التي تجد خصوصيتها في رحم عمل أدبي جديد يجري إذن إدغام مشهدية مكان ولادة الشاعر الذي يصادر حقه في ملاقاته مراحب طفولته تثبिता لفصلة «التائه العميق» فيه، وهو ما يصدق على مجموع الأعمال المستدل بها هنا، بحيث تستدرج لا حياة الشاعر ولا أثره الإبداعي لخدمة اختبار صلاحية ضرب من التهجين الإنساني، باطنياً، والنصي، في ظاهر الأشياء.

يصدد تطبيقات التهجين النصي؛

ما نرومه من تعبير تطبيقات التهجين النصي هو تلك الفعالية التدوينية المصوبة نحو هدف يتحدد في غلط، أو، بالأولى، تذويب، كثرة من الأدوات المنتقاة في بؤرة نص واحد. فالتطبيقات تستغل، في الأعمال الأدبية الأنتيلية، عبر إعادة تكوين أو ترميم أو تنقيح السجلات اللغوية المنتزعة من العالم الكتابي البيروسي، هذا العالم الذي تظهر آثاره، قوية طوراً وواهمة طوراً آخر، في السطح من النصوص المعنية. وفي هذا الاتجاه يليق بنا القول، استهزاء بجوليا كريستيفا وجيرار جنيت (٣٥) وبفضلهم، بأن التناص جزء لا يتجزأ من ممارسة كتابية وجدت على الدوام، والإشارة، ضمن النطاق الضيق الذي يخصنا، إلى

البصية، التي تعدد، وذلك على أكثر من صعيد، إلى سحب النص الأول من مهاده الأصلي، يبدو أن شاغلها الفعلي هو إدماج مقاطع شعرية في لب نصوص روائية ونقدية وتحطيم، بالتالي، الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، إنها، وهي تعدل المعنى الأول لصالح معنى النص الثاني، إنما تدخل، من حيث تعي أو لا تعي، تحويرات جسيمة على حموله شعر سان جون بيرس، بما هو شعر معد لإسناد أمل كوني نذر له الشاعر نفسه، وتتحشّر، بفعل هذا وخلافاً له في نفس الآن، في هيئة مقطعية تسخر لإسناد قيم الثانوي، الجزئي، المحلي، أو المختلف في كلمة جامعة، وتغذية جماليته. وبالمناسبة فإن هذه النقطة بالذات، الوثيقة الصلة بتجسيقات التهجين النصي، تلوح بمثابة تدريب على / إعادة تكوين، صفتها الشمول والإطلاقية، رؤية الشاعر للعالم التي لا ننذ، كغيرها، عن التآويل، وغير المعصومة، بأيّ حال، من الغيوب، وبالأساس عيب مفارقتها التاريخية، بحيث سيجم كتاب الإنسانية للبيضاء الأنثيلية كون الشاعر (...) لم يحاول [...] إيجاد تناغم بين تشذرات المختلف وظل، على امتداد حياته الزمنية، المنكسرة، متعلقاً بالمافوق، بالأمور المتسامية، مغلقاً عليه الباب بكتابة استهماها كلمات مأهولة بالبشر.

بل والأبعد من هذا:

«وبدأ من دور المنشد المبجل للفعل التمديني الغربي، للاستعمار، الذي كان سيستقر عليه لم يلبث بيرس أن غدا مصدر غلظة ومثار إعجاب في الجانب الذي يسميه غليسان بالعلاقة الكونية، أو الجذبة المتعالية للعالم. إن مساره الذي كان خطيا خلال مشروعه الأولي (على شاكلة مسار التطور الأوروبي- لغربي) سوف لن يتأخر عن اتخاذ صبغة دائرية، وذلك بإيقاع متدرج، أما الشاعر فسيأخذ، مثله مثل نحلة أنوفة، في اسباح ما هو مختلف والاقتراب عليه» (٣٩)

وعليه ضمن هذا المسار الأخير ستواظف لإصداراته الشعرية ولا مراسلاته على إعلان رفضه لمبدأ التهجين، باعتبار أن الهجنة لا تخرج في شيء عن معنى التشتت المكاني، عن دلالة التشوه والدنس، أضف إلى هذا الرباط التهجين، وذلك ضداً على الجمالية الباعبة حديثاً، بعقيدة وحدة الوجود (٤٠)، ولربما جاز لنا احتساب ديوان «طليور» مؤنل هذا النزوع الهوياتي بحيث تسفر عن وجهها عارية هوية تكلفها أخلاقية انطوائية تجد مسوغها في فكرة الاختلاف (الأدوار الكاملة، ص ٤١٣).

إذاً كان العمل الإبداعي البيروسي لا يمانع، كما ذكرنا، في

الاستجابة لتأويلات متعددة ويتمتع كذلك بقابلية تخصيص شعرية جديدة فما من شك أن الفضل، كل الفضل، في هذا مرجعه إلى خصيصته الكونية التي يجري كل مرة، وطريقة ممنهجة، إفراغها لفائدة خيارات إيديولوجية لا تنسجم، ولو أنها تبقى خليقة بالتفهم والاحترام، في الجملة، مع نوايا سان جون بيرس الشعرية إن البعد الكوني لعمله الإبداعي هو ما يفسر تساميه بالانتماءات تفسيره لإمكانية قراءته خارج الأطر المكانية والزمنية التي رافقت ولادته، وكل قراءة أو استعمال، مابعد حديثين، لهذا العمل لا محيد لهما، بقوة الأشياء، عن الاصطدام، من جانب، بحدودهما الضمنية الحاجزة إن هما صرفاً نظرهما عن هذا البعد المتحامل بدعوى خلفيته التأسيرية على ما هو ثانوي، جزئي، محلي، أو مختلف، والخلوص، من جانب آخر، إلى الاقتناع بأن القيمة الكونية الوحيدة قد تكمن في انتفاء أيما نزعة كونية، ودرء مجازفة اختزال «الأثر الكاملة» كل مرة وحين إلى مجرد لازمة موسيقية تنزع، باستمرار عنوة من مناخها الأصلي من أجل توطئتها في مناخ مغاير خدمة لمقصود لا تخامر قط تفكير الشاعر.

أثر الصيغة أو تحول الأدب إلى شيء آخر:

كافة هذه القضايا التي تترقنا لها لا بد وأن تسلمنا، في نهاية المطاف، إلى حيث نساأل ظاهرة يمكن أن تصبح، في حالة تعميمها، مفعولاً، لا غير، لصيغة ذات محمول عقدي فيديشي أعنى. فنحن لم نعد ننري، مثلاً، عدد النصوص الروائية التي تنصدها مقتطفات من سان جون بيرس، كما أننا لا نستغرب بتاتا لجوء نقاد الأدب إلى الاستشهاد به هدهم من ذلك الإبانة - ولو أن المسألة لا تخلو من إشكال - عن نسبة الأنثيلي. والواقع أن هذه الجاذبية التي يمارسها بيرس على الحقل الأدبي الأنثيلي لمن ثمار الحركة التفاعلية، غير المنقطعة، التي يسهم فيها الكتاب والنقاد الأنثيليون، مع ملاحظة أن الممارسة النفاضية لا تني تحقق في الحقل الأدبي الفرنسي - الأنثيلي، بصفة خاصة، حضوراً أقوى مما يمكن تبريره بلون من الوفاء لتاريخ عائلي فعلي، وإن لم يكن فلا شك أن الأمر يدل على أحد أوجه التعلق بدرواية مآدرية (٤١)، بعناقها التي تبعث على الفخار، لكن ويفجأتها ومأسيتها، بضغوظاتها وإرغاماتها، ويبدوها الغرامي الجميل.

وإذا ما كنا قد دأبنا على عدم التقليل من أهمية التحية التي خص بها سان جون بيرس واحد ممن حصلوا على جائزة نوبل

للآداب، ونعني به الكاتب سان - لوسيان ديريك والكوت(٤٢)، أفلا يحق لنا القول بأن الخوف، كلّ الخوف، هو أن ينظر إلى الاقتطاعات البيروية باعتبارها قيمة مضافة لا أكثر؟ ذلك أن النصوص التي تلجأ إلى الاستشهاد بها، أي بهذه الاقتطاعات المشحونة بقيمتها الرمزية المتعينة، غالباً ما تكون معنية بعنصر استكشاف الذات، فضلاً عن عنصر المعارضة الذي تمنحه إياها، وهو ما يملك مصاديقه الثابتة حتى خارج الحقل الأدبي الأنثيلي، ثم ألا يجوز لنا التساؤل عن مراد نادية الخوري من تدوين مقتطف تصديري، مستقى من مقالة نقدية يعالج بعض الشؤون الكندية الخالصة، يقول: «لأتكلم، لأتكلم لغة طارئة بين أناس يسري في عروقهم نفس دمي»(٤٣).

ليس النقصان مسلماً كتابياً يلزم بقوة مطردة النصوص التي تنكب على شأن ولادتها وتلف، في غضون هذه الولادة، أو ألية انبثاقها، إنه، زيادة على هذا، جملة من السبل والطرائق التي تنظر من يستمرها، سبل وطرائق كفيفة بأجاء علاقة ما برحت غير مختبرة عمل غليسان على مقارنة إرهاباتها في كتابه «ميسيسبي فولكنر»، مقارنة بين شعريات فولكنر، بيرس، وكامو، ومستربها الانتباه إلى اقتدار الأخيرين، مع كونهما ودا خارج الحدود الوطنية لبلدهما، على تأسيس كتابة لم يهن عليها إنماء روحها الفرنسية، تعظيمها، والرقى بها تحت سموات أخرى، وهي شعريات تندب شعاراً لها موضوع الهوية المتحولة على الدوام، اللدنة وذات القابلية للتكيف، والتي تصون مساهمها المفتوحة معها من التحدث والجمود، وفي هذا الإطار يصرح غليسان بما يتماشى، بدقة متناهية، مع الذي أوردنا:

«هذا المكان مكانهم، سان جون بيرس وكامو حملاه معهما كما لو أنه ينوي حزين ورائش، إن ديوان «مدائح» ونص «زفاف في تيبازا» مغموران بشعرية فائقة، ويتسمان بعدهما التجريدي داخل وضعية مغايرة، بعد الانجلاء المسنن كراس حسام واعتدال المزاج الكوني»(٤٤).

أما حاصل هذه النظرة فهو انتقال شأن سان جون بيرس، بعد الآن، إلى دائرة أدبية تالية لا يهمن أن تقوّل إرثاً لا حدود لكونيته، وأن تعاود القلوب بحسب مشيئتها، وتفرس الجذور الجوهرية لهذه الكونية، بما هي في جزء منها جنورها، في التربة الأنثيلية، فلا أحد ينك في أن الألاعب، والتناورات العديدة التي جنت إليها أبنية نلقى نظيراً لها في تلك التي وطن الشاعر مخيلته عليها، وذلك بما يوازي تقنية الخرائطية، لكنها في هذا

المقام خرائطية الانتسابات الثرية، المتزحّجة، التي يؤمنها، ما في ذلك ريب، عمل الشاعر الإبداعي ويشيعها إلى مفاهاه الأخير، لكنها تحوج، ربما أكثر من أي شيء آخر، إعادة تكوين وترتبة طويلة النفس تخوضهما، في وقتنا الراهن، الآداب الأنثيلية.

الهوامش:

١. إدوار غليسان. الانتواء الشعري، باريس، دار سوي، سلسلة «الأحجار الحية»، ١٩٦٩، ص ١١٥.
٢. ماري غالغين: سان جون بيرس والإنسية البيضاء الأنثيلية الجديدة، مجلة «نقطة بيرس»، ع ٤، يناير ١٩٩٤، ص ٧٥-٩١ وللإشارة فقد انعقد منتدى عالمي لإحياء الذكرى المئوية لميلاد الشاعر وضعت مداخلات هذا اللقاء إلى مصنفين هما: «سان جون بيرس، النزعة الأنثيلية والنزعة الكونية»، باريس، منشورات كاربيجين، ١٩٨٨، و«سان جون بيرس: الأنثيلي الكوني»، باريس، دار مينارد، ١٩٩١.
٣. جان بيرناني، باتريك شاموازو، رافائيل كونفيان. في تقريب الإنسية البيضاء الأنثيلية، باريس، دار غاليمار، ١٩٨٩، ص ١٤
٤. [...] تعتبر الثقافة إحدى الدعائم، زنة تثقل كاهل اليومي [...] إن الأسلاف يولدون على رأس كلّ يوم وليسوا مسمرين في ماض لا يستذكره أحد [...] نفس المرجع، ص ٣٦.
٥. (تحت إشراف) ريجين رويان: العرقية الخيالية - اليهودية والآداب، «دراسات أدبية»، المجلد ٢٩، ع ٢-٤، جامعة لافال، شتاء ١٩٩٧، ص ٨.
٦. رومولو فونكو: خطاب الرفض... خطاب الاختلاف... خطاب في وضع الفرانكوفونية المطلة: مثال الكتاب الأنثيليين، «الإجماع والتناظر في الآداب الفرانكوفونية»، أعمال ندوة جامعة باريس العاشرة - نانطير، المنشورة تحت إشراف دانييل ليتيل، باريس، دار لاماتان، ١٩٩٢، ص ٥٥-٨٠.
٧. قصيدة «جزر الهند الغربية»، باريس، دار فاليز، ١٩٥٦، ومن منظور ثقافي، اصطراحي، مع قصيدة «رياح»، إذ عند استنارة كل من سان جون بيرس وغليسان لموضوع الغزاة لنقائهما يشخصان تاريخاً واحداً لكنها لا يبتعثان نفس الصور الشعرية
٨. الانتواء الشعري، ص ١١٦-١١٧.
٩. نفس المرجع، ص ١١٦.
١٠. «هذه الوجوه الحكمة المصبوغة بلون العنب الهندي وبالحزن كانت وجوه أملي»، هذا ما جاء بقلم ماريز كوندني في مقالة

تحمل عنوان «استدح سان جون بيرس» مجلة «أوروبا»
 ٧٩٩-٨٠٠، نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٥، ص ٢١. أنسا باتريك
 شاموازوفسيستعمل نفس اللمحة الجازمة وهو يرسم صورة سيد
 الإقامة الذي يستقل استسلام عبده وخنوعه «إنه لشيء واضح،
 فالسيد لا يميز من التفكرات الحميمة سوى ما كان من أمر ذلك
 الوجه الذي يصبغه لون العنب الهندي والحزن، إنه يرى ظلا كبيرا
 منزوع الصوت، نصفه شارده خارج العالم، لعله يرمق بهيمة
 مكتنزة صامخة»، ضمن «الشيخ المستعبد وكلب المولوس (xxx)»،
 باريس، دار غاليمار، ١٩٩٧، ص ٩٨. وبخصوص الاسترفادات
 من ديوان «مدائح» فهي ترد في النص منفردة من خلال كتابتها
 بحروف طباعية مائلة.

١١. إدوار غليسان: الخطاب الأنثيلي، باريس، دار سوي، ١٩٨١،
 ص ٤٣١.

١٢. إدوار غليسان: شعرية العلاقة، باريس، دار غاليمار، ١٩٩٠،
 ص ٥٠-٥١.

١٣. إدوار غليسان: الانتواء الشعري، ص ١١٩.

١٤. يتولى كل من جيل دولوز وفيليكس غاتاري بالدرس إيدال
 الجذور في كتابهما «الف طبق»، باريس، دار مينوي، ١٩٨٠.
 نهما يطبقان هذا المصطلح المقترض من معجم علم النبات
 ويتجلى هذا التطبيق، بشكل موسع، في مؤلفهما الآخر «الكتاب.
 الجذور»، بحيث يأخذ عندهما معنى تأسيس كلانية ينحس
 منها قدر كل صنوف الواحدة. أما غليسان فسويتحت، في اتساق
 مع نفس هذا المعنى، مفهوم «الهوية - الجذور».

١٥. إن ما يطول أعمال غليسان من اقتراض واقتطاع، سواء وقع
 التنصيص على ذلك أم لا، شيء يفوق الحصر، ويرجع سبب هذه
 الوفرة إلى اقتران الأنسية البيضاء الأنثيلية، من غير ما مراوغة،
 بالمنحى التطوري الذي وجه نظريات غليسان تجاوبا منها مع
 الحاجيات المستجدة لشعريته. انظر في هذا الضمار مقدمة ألان
 بوردو للبيبلوغرافيا المفسرة لإدوار غليسان، تورنتو، دار غريف،
 ١٩٩٢، ص ١٢-٢٣. وكذلك مساهمة ديفد داماتو الموسومة
 «إدوار غليسان وبيبان (في تقريب الأنسية البيضاء الأنثيلية)»،
 ضمن «أفاق إدوار غليسان»، باريس، منشورات ج - د، ١٩٩٢،
 ص ٢٤٥-٢٥٤.

١٦. ماري غالاغين: سان جون بيرس والأنسية البيضاء الأنثيلية
 الجديدة، ص ٨٩.

١٧. باتريك شاموازوف، رافائيل كونفان: الآداب البيضاء

الأنثيلية، محددات أنثيلية وقارية للأدب: ١٦٣٥-١٩٧٥،
 باريس، دار هائيتي، سلسلة «مختصرات»، ١٩٩١، ص ١٥٧.

١٨. نفس المرجع، ص ١٥٧.

١٩. إميل يويو: سان جون بيرس وسارد المرويات، باريس، دار
 بورداس، ١٩٩١

٢٠. الآداب البيضاء الأنثيلية، ص ١٦١-١٦٣. إن يمثل لا الشاهد
 البيرسي أو العبارة الآلة إلى قاموس البيض الأنثيليين مكتوبين
 بحروف طباعية مائلة

٢١. ستكشف ماري غالاغين، فعلا، عن الاقتراضات، من ديوان
 «مدائح»، التي تحضر في السيرتين الذاتيتين لكل من شاموازوف،
 «على مقدار ما هناك من طفولة»، باريس، دار هائيتي، ١٩٩٠،
 وكونفان، «جذور اليوم الذي أمامي»، باريس، دار غاليمار،
 ١٩٩٢، وذلك في دراستها المثبتة سابقا، ص ٨٩-٩٠.

٢٢. رافائيل كونفان: جادة الحسرات، باريس، دار غراسي،
 ١٩٩٤.

٢٣. نفس المرجع، ص ١٧٩-١٨٠.

٢٤. نفسه، كما يمكن الاستئناس بمؤلفه المشترك مع شاموازوف،
 ص ٢٢١.

٢٥. شمس معتزلة أو الرواية في الأدب الأنثيلي: الإجماع
 والتنافر في الآداب الفرانكوفونية، ص ١٢٠. فيدا من «جلد
 أسود، أقنعة بهضاء»، مروراً بدافعا عن الذات»، وانتهاء
 بدكراسة العودة إلى مسقط الرأس» ونصوص أخرى تأسيسية
 يقوم ماكسيمان بنصب معالم مسار أدب أنثيلي و/ أو أسود.

٢٦. دانييل ماكسيمان: الجزيرة ليلة، باريس، دار سوي، ١٩٩٦.

٢٧. في سيرة حياته يكتب ألكسيس سان ليجي ما يلي: «في
 نيويورك كانت السيدة جاكلين كينيدي، بما أنها كانت في عين
 المكان. تشاهد ما تبقى من مزرعة عائلة الشاعر في جزيرة
 الغوادولوب، من إقامة جونيفين التي طُرح بها الإعصار الأخير،
 وتكون انطباعات شخصية غائرة الأثر ستحملها معها عند
 عودتها[...]. مرجع سابق، ص ٤٨. ولعل الإشارة هنا إلى
 الذكرى، توسطا بأسلوب إيضاحي، «اعتمادا على العاطفة
 الرقيقة وأدب اللياقة الممكنة التي أباانت عنها جاكلين كينيدي
 وهي تقف على ذلك الدمار الموهل فإنها ستفاجأ عند سماعها
 سان جون بيرس وهو يقول بصوت مسموع. هذا أفضل حالا! لم
 يعد يهمني أي شيء! مصير الأشياء هو أن تذهب دوما مع
 الريح! [...]». ص ١١٠٩.

٢٨. ماريز كوندى: الحياة الأثمة، باريس، دار سيفرس، ١٩٨٧، ص ٢٢٢. بحث تنزل الروائية هذا المقطع من ديوان «مدائح» منزلة هزة: « كانت خادمتي خلاسية لها حساسية شديدة تجاه زيت الفروع، ولطالما رأيت حبات من عرق متلألئ تنعقد فوق جبينها، وحوالي عينيها، كانت، وهي تحاذي الغدير عند الظهيرة، دافئة، يفوح من ثغرها أريج التفاح المورّد». ص ٢٦.

٢٩. ماريز كوندى: رحلة المانغروف، باريس، منشورات ميركور دي فرانس، ١٩٨٩.

٣٠. ماريز كوندى: امتداح سان جون بيرس. كما أنها ستكتب مايلي: «إن ما يبدية بعض المارتينيكيين من عناية بسان جون بيرس يظهر لي بمثابة لفظة مقطعة نحوه، أو سلوكا مأكرا يراد منهما التعظيم على سيزير، الصنم الشعري الأشم في ذلك الأوان [...]». لقد استخلصت، من خلال ما أمدني به بعضهم من إفادات، أنه عاد مؤخرًا إلى الوسط الأدبي وهو ما أعده مبعث قلق، واغتياظ كذلك، بالنسبة لي». ص ٢١-٢٢.

٣١. في ذات الوجهة كتب ريجيس أنطوان ما متضمنه: «إن الشعور بالانتماء إلى جزء الأنثى [...] بالنسبة للكاتب الكبير لمن الأشياء التي تعرفها حق المعرفة [...] المسألة إشكالية لكنها تضع اليد على مسألة غوادولوبيين ومارتينيكيين آخرين، من أبناء اليوم، يتمتعون هم أيضًا بين حرية اختيار مغادرة أرضهم وبين ضرورتها، التخلي، عمليًا، عن مسقط الرأس لكن ليس إلى حد الانفصال النهائي عنه» عن «الأدب الفرنسي - الأنثيلي»، باريس، دار كارتالا، ١٩٩٢، ص ٢٩٣.

٣٢. إميل أوليفي: صناديق الاقتراع المفتومة بالشمع الأحمر، باريس، دار ألبيان ميشيل، ١٩٩٥.

٣٣. ماريز كوندى: رحلة المانغروف، ص ٢٤٧. ويتصل الأمر، أساسًا، بروح المناجاة التي تطفئ على «صدقة الأمير» والنبرة الخطابية المخففة التي تلون لغة المستظهر، ص ٣٦.

٣٤. إميل أوليفي: صناديق الاقتراع المفتومة بالشمع الأحمر، ص ٢٨٤-٢٨٥.

٣٥. جوليا كريستيفا. ثورة اللغة الشعرية، باريس، دار سوي، ١٩٧٤ / جيرار جنيت: طروس، الأدب في الدرجة الثانية، باريس، دار سوي، ١٩٩٢.

٣٦. ريجين رويان، مرجع سابق، ص ٨.

٣٧. «يمكن اعتبار الإحالة الأدبية صنفًا من اللعب بالأفكار، سسته المهارة واللفظ، يعان عن نفسه من خلال صيغة غائمة

تعمل على حجبها [...]» ولقد استبد بي جنوح قوي نحو إحالة بعينها لا يههما، في أقل تقدير، ما تحيل به الجملة من مكنونات إيصائية. هذا ما كتبه سيغالين في عمله المعنون بـ«دراسة عن الفرائضية: في جمالية المختلف»، مونبيلييه، فانتا مورغان، ١٩٧٨، ص ٦٢.

٣٨. أنطوان كامبانيون: اليد الثانية أو صنعة الشاهد، باريس، دار سوي، ١٩٧٩، ص ٩١.

٣٩. باتريك شاموازي، رافائيل كونفيان: الآداب البيضاء الأنثيلية، ص ١٦٤-١٦٥.

٤٠. يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى مقالة جويل كاردس تامين: «من تعددية التظاهرات إلى أحادية الكيونة. فن الإصاق عند سان جون بيرس»، السورادة بمؤلف «سان جون بيرس أو استراتيجية للتضوب»، منشورات جامعة بروفانس، ١٩٩٦، ص ٩٣-١٠٤.

٤١. انظر مفهوم «رواية مأقربة»، وفقًا لطرح ريجين رويان، في المصنف الذي يحمل نفس التسمية، مونريال، دار الاستهلال، ١٩٨٩.

٤٢. ديريك والكوت: خطبة في ستوكهولم، الملقاة خلال شهر دجنبر من عام ١٩٩٢ على هامش حفل تسليم جائزة نوبل للآداب، ضمن مجلة «الأدب العالمي»، ع ٣٦، ربيع ١٩٩٣، ص ٣٧-٤٦.

٤٣. نادية الخوري: من ذا الذي يهب مردخاي ريشلر، دار بلزات، سلسلة «ما هو حي في الموضوع». ويتضح أن هذا النص يقوم، من داخل كتابي قمحي، بمقايضة ردود فعل الصحافة الكيبكية تجاه مواقف الكاتب اليهودي - اللكندي، مردخاي ريشلر، المتأوتة للسياسة القوية المتبعة في مقاطعة الكيبكي.

٤٤. إدوار غليسان: ميسيسبي فولكنر، باريس، دار ستوف، ١٩٩٦، ص ٣١٠.

(x) الجذور أو الرمولة: Rhizome: ساق لها هيئة الجذر لكنها تظل لصيقة بمنبتها الأرضي / (xx) المانغروف: Mangrove: شجر ينتمى في المناطق الاستوائية. تطلع من أغصانه جذور أخرى فتية تاملت للاستنبات / (xxx) كلب المولوس: Chien Molosso: كلب حراسة، ضخم البنية وشرس الطبع، موطنه الأصلي أرض المولوس.

خورخي لويس بورخيس:

استئناف سيرتي الذاتية

الطفولة

المدرسة

الشعر

بسام حجاز

أيرس، وحيث نملك عقارا - دارا كبيرة من طبقة واحدة محاطة بحديقة فسيحة، ومقصورتين صيفيتين، وطاحونة هواء بالإضافة إلى كلب راع اسمر الفروة جديا.

كانت «أدروغيه» آنذاك، ناحية نائية، وحدة وادعة، لبيوت ريفية مسددة بشباك حديد ذات بوابات مجانية به «أعمدة» من أحجار متوجهة بأحواض ورود، ومن حولها جنازن وطرقات متلازمة انطلاقا من عدد المستديرات، وحيث الأجواء مفعمة بضوع الاوكاليبتوس. لقد قضينا في أندروغيه عددا لا يحصى من الصيفيات خلال عشرات السنين.

ترقى أولى زياراتي إلى منطقة البامبا إلى عام ١٩٠٩، وكان ذلك لمناسبة زيارة قمنا بها لأقرباء في ناحية سان نيكولاس، شمال غرب بوينس آيرس، وأذكر أن أقرب المنازل إلينا كان يبدو كنقطة ضائعة في الأفق. ذلك الاشعاع المترامي كان يدعى البامبا، وعندما بلغني ان العمال الزراعيين كانوا من «الطوشو» كشخصيات ادواردو جوثييريت، فقد اكسبهم ذلك مكانة خاصة في عيني. وذات مرة، أنذ لي أن أصبحهم على صهوة جواد لسوق الماشية إلى النهر، في ساعة مبكرة. كان الرجال قصار القامة، سمر البشرة، يرتدون الهومباتشاس (نوع من سراويل الزواوي). وعندما سألتهم عما اذا كانوا يجيدون السباحة، أجابوا قائلين: «ان المياه جعلت للماشية!!»

لا أجد أي متعة في استذكار سنواتي الأولى في المدرسة، أولا لأنني لم أبدأ بارتياحا إلا في التاسعة من عمري، وذلك لأن أبي، ذو النزعة الفوضوية الصميمة، كان لا يطمئن إلى كل ما يمت بصلة إلى مؤسسات الدولة. وبما أنني كنت ارتدي نظارة وياقة مستعارة وربطة عنق، فقد لبثت طوال الوقت، عرضة لهزم ودعابات معظم أتباعي الذين فطروا على سوء التربية. أجدني عاجزا عن استذكار اسم المدرسة، غير أنني اعلم انها كانت تقع في شارع «تامين» كان أبي يردد قوله ان تاريخ الارجننتين صار أشبه بالتعليم الديني؛ فكان يفترض بنا إذن أن نعتق كل ما هو ارجنتيني. فمثلا، يعلموننا تاريخ الارجننتين من دون ان يأتوا على ذكر البلدان العديدة والعصور العديدة التي اسهمت في قيامها. أما في درس الانشاء بالاسبانية فكانوا يلقونني الكتابة بأسلوب مزخرف:

Aquellos que lucharon por una patria libre, independiente y gloriosa

(أولاً الذين ناضلوا في سبيل وطن حر، مستقل، مهيب...) فيما بعد، في جينيف، علموني أن هذا الأسلوب خال من أي معنى وأنه ينبغي لي أن أرى الأشياء بعيني أنا. أما شقيقتي نورا، وهي من مواليد ١٩٠٦، فقد ارتادت، بالطبع، مدرسة للغيتات.

طوال تلك الأعوام، كنا نقضي فصل الصيف في «أدروغيه» التي تبعد عشرين كيلومترا جنوب بوينس

شاعر ومترجم من لبنان

مع جدتي لأمي التي رافقتنا في رحلتنا والتي توفيت في هذه المدينة فيما والداي يوجيان أنشاء أوروبا كما كان والدي يسعى الى علاج عينيه على يد مختص سويسري شهير. في تلك الحقبة كانت المعيشة في هذه القارة أرخص منها في بونينس ايرس، وكان البيسو الارجنتيني يعد عملة قوية. ولم تكن نحن، على اطلاع بمجريات الامور الراهنة فلم يدر في خلدنا للحظة واحدة ان الحرب العالمية الأولى ستندلع في شهر اغسطس، وصودف ان أبي وأمي كانا في ألمانيا عندما أعلنت الحرب، لكنهما تدبرا أمر رجوعهما الى جنيف. بمضي سنة، والحرب في أوجها، أتبع لنا عبور (جبال) الألب للقيام بجولة سياحية في شمال ايطاليا. وما زالت لدي ذكريات واضحة ودقيقة عن قبرونا والبنديقية، ففي مدرج قبرونا المقفر وقفت لأتلو بشجاعة فقررات مطولة من قصائد اسكاسوبي عن الغوشو.

في الخريف الأول لتلك الحرب - ١٩١٤ - كنت قد بدأت الدراسة في «الكوليج دوجنيف» التي انشأها جان كالفان. كانت مدرسة خارجية. في صفي كنا نحو أربعين تلميذا نصفهم أجانب. وكانت المادة الرئيسية هي اللاتينية وسرعان ما أدركت ان المجتهد في معرفة اللاتينية يمكنه ان يهمل المواد الأخرى بلا عواقب وكانت هذه - الجبر والكيمياء والفيزياء وعلم المعادن وعلم النبات وعلم الحيوان - تدرس بأية حال بالفرنسية. في تلك السنة اجتزت امتحاناتي كلها بنجاح، فيما عدا امتحان اللغة الفرنسية. وقد عمد رفاق صفي، من دون ان يعلموني، الى توجيه التماس الى مدير المدرسة، وقعوه جميعا، وفيه اشاروا الى اني اضطررت الى درس كل هذه المواد بالفرنسية، وهي لغة احتاج الى تعلمها. وطلبوا من المدير اخذ الامر بعين الاعتبار وهذا ما فعله بكل ترحاب. في البداية لم أكن أعرف حتى متى يوجه الأستاذ سؤاله إليّ لانه كان يلفظ اسمي على النحو الفرنسي، فلا ينطق إلا بمقطع صوتي منه (على نحو ما تلفظ «بورج»). فيما تلفظ نحن، بمقطعين صوتيين، تكون فيه «الرج» «خاء» مخففة. لذا كنت أعلم أن السؤال موجه إليّ عندما يجاد

أهدت أمي دمية موضبة في علبة كبيرة لابنة رئيس العمال. ولما عدنا في السنة التالية، وسألنا عن حال الفتاة الصغيرة، قيل لأمي: «كم أسعدتها بتلك الدمية!» وأشاروا اليها، في علبتها، معلقة على الحائط مثل لوحة. وكان واضحا انهم لا يسمحون للفتاة إلا بالتطلع إليها من دون أن تمسها كيلا توسخها أو تكسرها، فالدمية التي جعل مكانها في صدارة رفيدة مصنونة من كل لمس، يمكن ان تعبد من بعد، لقد كتب لوفونيس، ذات يوم، انه كان شائعا في قرطبة، قبل ان تفتتح المحال التجارية فيها، أن تعلق ورقة من أوراق اللعب بمشاباة لوحة، إذ تثبت بمسمار على جدران أكواخ «الفوشو»، وكانت ورقة الد الكبا برسمه الأسد والبرجين عليها، هي المفضلة لديهم على الاطلاق واعتقد اني شعرت قبل ذهابي الى جنيف، بنظم قصيدة عن الفوشو، استوحيتها، على الأرجح من أجواء الشاعر اسكاسوبي، وأذكر اني حاولت ان اضمتها، ما استطعته، بعضا من تعابير الغوشو، غير اني اصطدمت بعقبات تقنية جمة. ولا بد اني افلعت عن المحاولة بعد فترتين أو ثلاث.

أوروبا

عام ١٩١٤ غادرنا الى أوروبا عازمين على الاستقرار فيها نهائيا. كان بصر أبي يشع على نحو متزايد، وأذكر اني سمعته ذات يوم قائلا: «كيف يسعني أن أوقع على وثائق رسمية أعجز عن قراءتها؟». وإذا أرغم على التقاعد في سن مبكرة، لم يستغرقه اتخاذ القرار بالقيام بهذه الرحلة وتنظيمها أكثر من عشرة أيام. ففي تلك الحقبة لم يكن العالم متشديدا في حذره وتحوطه ولا يعرف هذه المقادير الثقيلة من المستندات الادارية المطلوبة اليوم. قضينا أولا بضعة أسابيع في باريس، تلك المدينة التي لم تغوني في ذلك الوقت كما لا تغويني اليوم على نحو خاص، بعكس ما يحصل لكل الارجنتينيين تقريبا. ولربما كان ذلك، ومن دون ان أدرك، لأنني لطالما كنت ذا نزعة بريطانية؛ والواقع أنني لطالما اعتبرت (موقعة) واترلو انتصارا. كانت الغاية من تلك الرحلة هي ان تتمكن أنا وشقيقتي من متابعة دروسنا في جنيف، وكان مقررا أن نمكث فيها

أحد الرفاق إلى لكزي بمرفقه.

كنا نقيم في شقة في الناحية الجنوبية من المدينة، أي في الجزء القديم منها. ما زلت إلى اليوم أعرف أحياء جنيف أكثر مما أعرف بوينس إيرس، وتفسير ذلك سيمر إذا علمنا أن ما من ناصيتين متشابهتين في جنيف مما يسهل التمييز بينهما. كل يوم كنت أسير بمحاذاة ذلك النهر الأخضر الجليدي، نهر الرون، الذي يجتاز قلب المدينة وتعلوه سبعة جسور مختلفة، السويسريون أناس، في العادة، حذرون ومتحفظون. وكان صديقاى المقربان يهوديين من أصل بولوني-سيمون يشلنسكي وموريس ابراموفيتش. أحدهما أصبح محاميا والآخر طبيبا. وقد علمتهما لعبة الد «تروكو»، فأجاداها حتى انهما ربحا كل نقودي من الجولة الاولى. أصبحت نجيبا في اللاتينية برغم اني لا اقرأ في يهتي الا الانجليزية. في اسرتنا كنا نتكلم الاسبانية، ولكن شقيقتي احرزت تقدما في تعلم الفرنسية حتى انها صارت تحلم، أحيانا، بهذه اللغة. أتذكر اني عدت ذات يوم، إلى البيت فوجدت نورا مختبئة خلف ستارة من القטיפية الحمراء وهي تصيح مرددة: «ذباب! ذباب!»، فبدأت اني انها تبنت الاعتقاد الفرنسي بأن الذباب نوع خطير من الحيوانات. «أخرجي من هناك»، صاحبت بها أمي وأردفت بعبارات ليست مديحا لموطنها، حين قالت: «لقد ولدت وترعرت بين الذباب!». بسبب الحرب، وباستثناء جولتنا القصيرة في إيطاليا وبعض الرحلات داخل سويسرا، لم تتمكن من السفر، بعد ذلك بقليل، تمكنت جدتي الانجليزية، التي أفلتت من حصار الغواصات الالمانية برفقة أربعة أو خمسة مسافرين آخرين، أن تتضمن إلينا في جنيف.

بمبادرة مني، بدأت بتعلم الالمانية خارج مواقيت المدرسة. وقد راودتني هذه الفكرة على إثر قراءتي «Gottor Research» لكسارلايل، المؤلف الذي يهربي وأحبطني في وقت معا. البطل، ديوجينيس- براز- الشيطان، هو ألماني، استاذ للزعة المثالية. فقد كنت أبحث في الأدب الالمانى عن سمة جرمانية ما، فيها شبهة تاسيت، غير أن هذا لن أجده، فيما بعد، إلا في

اللغة الانجليزية القديمة والاسكندنافية القديمة. بدأ لي الأدب الألماني رومانسيا ومعطلا، حاولت أولا، «نقد العقل المحض» لكانت غير أن هذا الكتاب سرعان ما أحبطني كما يحبط معظم قرائه، وغالبا بمن فيهم الالمان أنفسهم. ولذلك قلت في سري ان الشعر سيكون أيسر تناولا بسبب ايجازه تدبرت أمر الحصول على المجلد الذي يتضمن قصائد هاينه الاولى: «Intermezzo» (Luriches) وعلى قاموس «ألماني - انجليزي. وشينا فشينا، اتضح لي، بفضل القاموس المقتضب لهذا الشاعر، إنه بإمكانى الاستغناء عن القاموس. ولم ألبث أن صرت قادرا على التمتع بجمال لغته، كما تمكنت من قراءة رواية مايرنك!

Der Golem (في عام ١٩٦٩، خلال زيارتي إسرائيل، دار نقاش حول الاسطورية المجرية للقوليم بيني، وبين غرشوم شوليم، الباحث المختص في الزعدي اليهودية، والذي استخدمت اسمه مرتين في إحدى قصائدي لضرورات القافية المتماشية مع غوليم). كما حاولت الانكباب على جان بول ريفتر حبا بكارلايل وتوماس دوكونيسي- كان ذلك نحو العام ١٩١٧- لكنني سرعان ما أدركت ان هذه القراءة تضجرتني. فقد بدا لي ريفتر، ويرغم معجبيه البريطانيين، كاتبيا لفظيا ومجردا من أي شغف بالتأكيد. غير اني أعجبت كثيرا، في المقابل بتجار التعبيرية الألماني وما زلت، إلى اليوم، أرى انه أرقى بكثير من المدارس الفنية المعاصرة كالنصورية والتكعبية والمستقبلية والسرالية... الخ. بعد ذلك بسنوات، عملت، في مدريد على ترجمة عدد من الشعراء التعبيريين، وكانت تلك على ما أحسب، ترجماتهم الاولى والاخيرة إلى الاسبانية.

خلال اقامتي في سويسرا، شرعت ذات يوم في قراءة شوينهار. واليوم إذا كان لا بد لي أن أقرأ فيلسوفا واحدا فسوف اختاره هو. فإذا كان الكون يمكن التعبير عنه بكلمات فسنعثر على هذه الكلمات في مؤلفاته. لقد قرأته مرارا بالالمانية وقرأته بالاسبانية مع أبي ومع صديقه الكبير ماسيدونيو خونانديث. مازلت مقيما على اعتباري الألمانية لغة جميلة جدا، وربما

كانت أجمل من الأدب الذي ولدته. في حين ان الفرنسية، وهنا تكمن المغارقة، أنجبت أدبا جميلا برغم ولوعها بالمدارس والحركات الأدبية، لكن اللغة في حد ذاتها، هي برأبي، أقرب الى الدمامة، اذ تميل الاشياء لان تبدو ركيكة حين تقال بالفرنسية. والحق أنني اعتقد بأن حتى اللغة الاسبانية تتفوق عليها برغم كون الألفاظ الاسبانية أكثر طولا وأثقل وقعا. فبوصفي كاتب ارجنتيني أجدني مجبرا على التعبير بالاسبانية ولذا أراني خبيرا بمطالب هذه اللغة. أذكر ان جوتة كتب ذات يوم انه مجبر على استعمال أسوأ لغة في العالم- أي الالمانية،- احسب ان معظم الكتاب لهم رأي مماثل باللغات التي يضطرون لاستعمالها. أما عن الايطالية فقد قرأت، مرارا وتكرارا، «الكوميديا الالهية» في أكثر من اثنتي عشرة طبعة مختلفة، كما قرأت الاريوست وتاسه، وكروتشه وجنتيله، لكنني عاجز تماما عن التحدث بالاطالية أو مشاهدة مسرحية أو فيلم بالاطالية. وفي جنيف أيضا اكتشفت، للمرة الاولى، والت ويتمان من خلال قصيدة له كان يوهانس شلاف قد ترجمها الى الالمانية («ذات يوم في الاياما فهما كنت أقوم بنزهتي الصباحية») طبعًا. كنت مدركا عبثية الموقف الذي يجعلني أقرأ شاعرا أمريكيا بالالمانية. فأوصيت، إذن، على نسخة من ديوانه «(Leans of Grass) (أوراق العشب)، كي يبعث به إلي من لندن.

ومازلت اذكر جيدا- كان مجلدا بغلاف أخضر. لقد لبثت لبعض الوقت مقتنعا بأن ويتمان ليس شاعرا كبيرا فحسب، بل انه الشاعر الوحيد. وبلغت بي غلوائتي مبلغا حسبت معه ان كل شعراء العالم لم يفعلوا حتى العام ١٨٥٥، سوى التمهيد لمجيئ ويتمان، وان الامتناع عن محاكاة أسلوبه هو البرهان على الجهل. وأذكر ان حماستي لكارلايل كانت ماثلة، ولكنني أضيق بقرآته اليوم، وكذلك الامر بالنسبة لشعر سوينبرن، تلك هي المراحل التي مررت بها، وفيما بعد اختبرت مرارا مثل هذا الشعور بأنني واقع تحت تأثير كاتب معين على وجه التحديد.

أقمنا في سويسرا حتى عام ١٩٩٩. فبعد ان اقمنا

ثلاث أو أربع سنوات في جنيف انتقلنا الى لوجانو. كنت قد نلت شهادة البكالوريا وصار واضحا اني سأتابع طريقي في مجال الأدب. كنت أبدي رغبتني في أن أطلع أبني على كتاباتي غير انه اعلمني، غير مرة، انه لا يؤمن بجديوى النصائح وأن عليّ أن أمسك دربي بمفردي مهما كانت النتائج. كنت قد نظمت سونيئات بالانجليزية والفرنسية. وكانت السونيئات الانجليزية مجرد تقليد لدورسورث، أما الفرنسية فكانت من حيث ركاكتها، تقليدا للشعر الرمزي. ما زلت اذكر بيتا وحيدا من محاولاتي الفرنسية: «أيتها اللعبة السوداء للكمائن المحطم». وكان عنوان القصيدة: «قصيدة لتلقى بلكنة روسية. فيما اني كنت اعلم بأنني أكتب الفرنسية كما يكتبها الاجانب، حسبت أن اللكنة الروسية قد تكون أصلح لها من اللكنة الارجنتينية. وفي محاولاتي الانجليزية كنت أتكلف بعض المذقات الاسلوبية الموروثة من القرن الثامن عشر؛ كأن اكتب مثلا (Oer) بدلا من (Over) أو أن أكتب، لضروورات الوزن (doth Sing) بدلا من (Sings)، لكنني أدركت، على الفور، أن قدرتي هو ان أكتب بالاسبانية، لا محالة.

(قررنا العودة الى ديارنا، ولكن بعد قضاء عام في أسبانيا، فقد كان أهل الارجنتين، قد بدأوا، فقط آنذاك، باكتشاف هذا البلد. فحتى ذلك الحين، كان حتى مشاهير الكتاب، أمثال ريكاردو جويرة الدس وليوبولد لوجونس، يعتمدون اجتذاب المرور بأسبانيا اذا أقادوا لبعض الوقت في أوروبا. ولم يكن ذلك بسبب هوى عابر، ففي بوينس آيرس، لطالما كان الاسبان يتولون الأعمال الدنيا من حيث المكانة- كخدم وندلاء وعمال- أو كانوا من صفار التجار. كما اننا نحن- الارجنتينيين- لم نعتبر انفسنا اسبانيين يوما. والحق اننا تخلفنا عن انتمائنا الى هذه الأمة في عام ١٨١٦ عندما أعلننا استقلالنا. وعندما قرأت في طفولتي كتاب برسكوت «The conquest of ponu» ذهلت لتصويره الغزاة على نحو رومانسي. فقد كنت اري، برغم تحذري من نسب بعض المشاهير الذين أتى على ذكرهم، انهم، في الآخر، تافهون. ومع ذلك فان الامريكيين اللاتينيين الذين طالما نظروا إليهم من خلال أعين الفرنسيين،

كانوا يرون انهم مؤثرون، خارجون للتو من اسقاط جارتيا لوركا- غجر، سياق ثيران، وهندسة مورسكية. ولكن على الرغم من الاسبانية هي لغتنا ودينا اسباني وبرتغالي، فإن أسرتي لم تفكر لحظة واحدة ان تلك الرحلة الى اسبانيا قد تكون عودة الى الوطن الأم بعد غياب دام ثلاثة قرون من الزمن.

تصدنا مايوركا لأن المعيشة رخيصة جدا ولانها بلد جميل وليس فيها من السياح إلا قلة قليلة سوانا، أقمنا سنة بأكملها تقريبا في بالما وفي بالديموسا، وهي قرية مستوحدة بين الروابي، تابعت هناك دروسي اللاتينية ولكن، هذه المرة، على يد راهب أسر إلي بأنه لاكتفائه بعالمه اللوني الذي يشبع كل حاجاته، لم يشعر يوما برغبة في قراءة رواية. ومعه درست، على عجل، فيرجيل الذي ما زلت معجبا به إلى اليوم. أذكر كم كان أهل الناحية يذهلون لبراعتي في السباحة، فقد تمرست بها في أنهر متدفقة الجريان مثل نهري الاوروجواي والرون، في حين ان المايوركيين لم يسبحوا يوما إلا في مياه راكدة لا موج فيها. كان ابي منصرفا الى تأليف رواية يجمع فيها ذكريات الايام الغابرة خلال حرب السبعينات الالهية في مسقط رأسه «انثري ريوس». وأذكر اني اقترحت عليه بعض الكنايات الرديئة المستلهمة من التعبيريين الألمان والتي قبلها على مضض. ثم طبع من روايته نحو خمسمائة نسخة حملها معه الى بونيس ايرس حيث أهداها لأصدقائه. كانت عبارة «بارانا»- وهو اسم المدينة التي ولد وعاش فيها- يتردد كثيرا في النص الاصيل، لكن المنضدين عمدوا الى تحويله، كلما صادفوه إلى «باناما» فلما منهم انهم يصممون خطأ. ولكيلا يكذبهم مزيدا من المشقة، ولأنه، أيضا أوجد ان الخطأ قد يكون مسليا أكثر من الصحيح، قدر ابي ان يترك الكلمة كما وردت. بعد ذلك بسبعة عشر عاما، وقبل وفاته بقليل، أسر إلي بأنه يود حقا ان أعيد كتابة هذه الرواية بلغة أبسط متخلية عن اسلوبها المتكلف والمزخرف. كما كتبت، أنا، بذات نفسي، قصة في تلك الحقبة، عن غول ثبتي بعقت بنصها الى مجلة شعبية تصدر في مدريد (La Esposa

لكن ناشريها أحجموا بحسن دراية، عن نشرها. قضينا شتاء ١٩١٩-١٩٢٠ في اشبيلية حيث شهدت، للمرة الاولى، إحدى قصائدي منشورة، كان عنوان القصيدة «نشيد الى البحر» وقد نشرت في مجلة «جريتيا» في عددها الصادر في ٣١ كانون الأول ١٩١٩، وكنت قد بذلت ما وسعني لكي أحاكي فيها أسلوب والت ويتمان:

«أيا بحر! أيا أسطورة! أيا

شمس! أيا فراغ مستريح!

أعلم اننا عجوزان

نحن الاثنين،

وأنا تعارفنا

منذ قرون سحيقة..

أيا برويتوس، لك أدنين

بالحياة.

مكبلين معا بالقيود

تأئين،

متعطشين لأنجم

السما

راجيين

محبطين...!»

اليوم، أجد صعوبة بالغة في تصور المحيط، أو في تصور نفسي متعطشا للنجوم، ومضت سنوات طويلة قبل أن أقع على عبارة أرنولد بينيث التي يتحدث فيها عن «فصاحة النسق الثالث» وأدركت مغزاها على الفور. ومع ذلك، عندما قدمت الى مدريد بمضي بضعة اشهر، فقد عولمت، لأنها القصيدة الوحيدة التي نشرت من بين قصائدي، بوصفي شاعر البحر.

في اشبيلية، كنت قد انضمت الى جماعة أدبية تدور في فلك مجلة «جريتيا». تلك الجماعة التي اطلقت على نفسها تسمية «المطرفون» كانت تهدف الى تجديد الأدب، وهو فرع من الفنون يجهلون عنه كل شيء. فقد قال لي أحدهم ذات يوم إن كل ما قرأه هو «الكتاب المقدس» وسرفانتس وروين داريو بالإضافة الى مؤلف او اثنين من مؤلفات المعلم رفايل كانينوس اسبنس. ولكوني أرجنتينيا شعرت بالحرج لما علمت ان

أمريكا ويعنيهم أن يكونوا أوروبين وليس مجرد اسبان. كان كانسينوس يقترح موضوعا للنقاش- المجاز، البيت الحر، الاشكال التقليدية للشعر، الشعر السريدي، النعت، الفعل. ويرغم مظهره الهائى كان أشبه بديكتاتور لا يسمح بأي غمز من قبل الكتاب والحاضرين، ويعهد في إبقاء النقاش راقيا.

كان كانسينوس قارئا نهما. كان قد ترجم «عترافات مدمن أفيون» لـتوماس دو كوينيسى، و«خطرات» ماركوس أوديلوس، عن اليونانية، وروايات (هنري) باربوس و«الحياة المتخيلة» لشوب (echowb)، وفيما بعد سيشرع في ترجمة مؤلفات جوته ودوستوفسكي. وهو أيضا من وضع الترجمة الأولى بالاسبانية -لألف ليلة وليلة»، وهي ترجمة اقل التزاما بحرفية النص مما هي عليه ترجمة برثون او لايني، ولكنها برأيي أكثر امتاعا للقارئ. ذات يوم قصده في زيارة فاصطحبني الى مكتبته. والأخرى ان أقول ان منزله كله كان مكتبة. إذ كنت اسير بين أكداس الكتب كمن يسير على دروب غابة. لم يكن فقره يسمح له أن يقتني ارفعا فكدس الكتب بعضها فوق البعض من الأرضية حتى السقف ما يرغم السالك في بيته على السير بين أكداس عمودية. كنت أرى كانسينوس على انه، منفردا، يمثل كل ماضي، تلك أوروبا التي أخلفها ورائي- نوعا من الرمز للثقافة بأكملها، ثقافة الضرب كما الشرق غير أن ضريا من الشذوذ الذهني يحول دون قدرته على التفاهم مع أبرز معاصريه. وقد أدى به ذلك الى تصنيف كتب في مديح كتاب من الدرجتين الثانية او الثالثة. في ذلك الوقت، كان أورثيفا أي جاسيت في ذروة مجده غير ان كانسينوس لم يرفهه سوى فيلسوف رديء وكاتب رديء. أكثر ما كنت استمتع به عنده هو متعة المحادثة الأدبية. كما حدثني، أيضا، على قراءة كتب ما كنت لأقرأها قط وتبخت لدى اتصرفني الى الكتابة إلى أنى بدأت أقلبه على نحو مضحك. فقد اسلوبه يعتمد الجمل الطويلة المتماوجة ذات النكهة العبرانية أكثر منها اسبانية...).

أحدا منهم لا يجيد الفرنسية وأنهم، جميعا يجهلون وجود شيء يدعى أدبا انجليزيا حتى انهم عرفوني برجل يحظى لديهم باعتبار كبير، يسمونه «الانسانوي» ولكني سرعان ما أدركت ان معرفته باللاتينية لا تقارن بما أجيده منها. أما شأن مجلة «جريتيا». فقد كان ناشرها، ويدعى اسحق دلباندويلار، يكلف معاونيه بكتابة قصائده التي ينشرها حاملة توقيع، وأذكر ان احدهم قال لي ذات يوم: «إني مشغول جدا» فأسحق منكب على نظم قصيدة.

فيما بعد، انتقلنا للإقامة في مدريد، وهناك كان الحدث البارز فيما يعني، هو صداقتي لرفاييل كانسينوس اسينس. وما زلت الى اليوم أرغب في اعتبار نفسي تلميذا له. كان قد قدم من اشيلية حيث تابع دروس الكيريكية طامحا لأن يصير راهبا، ولكنه عثر على اسم كانسينوس في ارشيفات محاكم التفتيش الدينية، فقرر انه يهودي. قاده ذلك الى تعلم العبرية، حتى أنه في النهاية، أخضع نفسه لعملية هتان. أصدقاء كنت ألتقيهم في أوساط الاندلس الأدبية عرفوني به. امتدحته بخجل لقصيدة كتبها، هو أيضا، عن البحر.

«هلى قال، وكم أود أن أراه قبل مماتي» كان رجلا طويل القامة يهدي ازبدراه الاندلسي بكل ما هو قشتالي. وما كان مميذا في شخصية كانسينوس هو انه يحيا من أجل الأدب من دون حساب للمال أو الشهرة. كان شاعرا جيدا. وألف مجموعة من المزامير- ذات طابع ايروسي فاضح- أسماها «الشمعدان ذو الفروع السبعة»، نشر عام ١٩١٥. كما كان يؤلف الروايات والقصص القصيرة والمقالات النقدية، وعندما تعرفت به كان يرأس حلقة أدبية.

كنت، في كل يوم سبت، أقصد الـ(café colonial) حيث نلتقي عند منتصف الليل ويدور سجال حتى الفجر. وكان معدنا يصل أحيانا الى ثلاثين أو أربعين شخصا. كانت الجماعة تمتك كل ما يت بصلة الى التقاليد المحلية الاسبانية- كانتني خوندو أو سباق الثيران. ويعشق أفرادها (موسيقى) الجاز الوافدة من

الفتح البين

خيرى شلبى *

وقعا في صدي كصوت آخر نقطة تسقط من القطارة في كوب الدواء فتنتفخ. استطعت أن أحفظ عددا من قصار السور يعد على أصابع اليدين، أوزعها على صلواتي، إلا أن سورتي: (الفجر) (والضحى والليل) كاننا دائما على طرف لسانى، الأولى اذا كنت أصلي الفجر والثانية اذا كنت أصلي الظهر أو العصر أو العشاء. على أن الفرصة الكبيرة جاءتني مؤخرا فيما أنا أقترّب من سن السبعين بصحة لا بأس بها، حيث قل نزولي الى السوق، وطال مكوثي في الدار ساعات طويلة بعد الظهر وفي الليل صرت أقضيها مع محطة القرآن الكريم فحفظت من تكرارها عددا آخر من السور الطويلة الا أنني لا اغامر بقراءتها عند الصلاة خوفا مما يمكن أن يحدث لي من تخريم بين السور نتيجة تشابه بعض العبارات هنا أو ها هنا. فإذا ما نصب العيال سهرتهم حول الفيلم في التلفزيون تركت لهم الطابق الأرضي كله وصعدت إلى غرفتي لأواصل السهر مع محطة القرآن الكريم أسمع أشكالا وألوانا من النغم الحبيب المرعش المنعش في آن.. يا للحلاوة والطلاوة حينما أفتح عيني في الصبح ذي اللون الفحشي على صوت الشيخ الحصري في المصحف المرتل. هو سلوتي طوال بقائي في الدار إن غاب من المحطة شغلتي في شريط التسجيل عودا على بدء. وهي متعة لا يحرمني منها سوى متعة أخرى صغيرة هيأها الله لي في شيخوختي لكي تسليني وتجدد نفسي، تلك هي مشاغبتي «حود» - يعني محمود- آخر حفيد لي من ابني الصغير محمد، في الثالثة من عمره لكنه ذكي بصورة تؤكد بالفعل أن مواليد عصر التلفزيون والذش الفضائيات لابد أن يكونوا أشباها لمخترعات عصرهم، وطرية أمي، لست أمزح، فكثيرا ما أنتظر لحفدي محمود على أنه اختراع حديث من اختراعات العصر لأنني لم أر طفلا يولد متواصلا مع كل شيء حوله سوى حفدي هذا، الذي يحاورني بدون أي مفردات من الكلام، مجرد أمأأة وأفأأة وصيحات مصحوية بحركات فيها خبرة ثلاثة آلاف مليون سنة، ما يريد إقحامه لي يقوم بمثليته بحركات بلقية موهوبة ذكية تزيل الصور من الضحك المتبجح. يناديني دائما بفرحة: «ججه»، يعني جدو، أرد عليه: نعم، فيشير

منذ أن هداني الله وتبت إليه توبة نصوحا عن كل فعل أو قول يقضيه سبحانه وتعالى، ووفقتني في أمور معاشي حتى راجت تجارتني كثرت فلولي تبغدد عيالي عن حق ليقبهم بأن كل ملهم يدخل دارنا إن هو إلا سبيكة من العرق والشقاء والرزق الحلال، وأكرمني بالصبح وزوجي مرتين وبالعمره وحدي عدة مرات.. منذ أن بدأت بشائر هذا التوفيق الكبير الى اليوم وزعلي من نفسي بتعاطف لتقصيري في حفظ المزيد من سور القرآن الكريم، من جهة لكي أصلي بها، ومن جهة أخرى لأفهم واستعبر بحكمة الله في قرآنه العظيم. وصحبح أن الله سيفرلي ويسامحنى طالما أني أصلي واصوم وأزكي وأفعل كل واجب فرضه علي سبحانه إلا أنني كلما استمعت إلى سور القرآن شعرت بخسارة فاحشة من عدم حفظ هذه الدرر في ذاكرتي وقلبي ولساني. والحق أنني حاولت بقدر ما أستطيع، وحتت بقلبي ضريرك لكي يحفظني سورا من القرآن بقولها آماسي وأنا أرددها وراءه مرات ومرات حتى تثبتت في رأسي. والحق لله لقد تعب القلب معي حتى خرج عن طوره أكثر مرة، ذلك أنني أطلع من داري في الخامسة صباحا متوكلا على الله الى سوق الخضار في غمرة فأتسوق حصتي وأعود بها الى سوق منشية ناصر لأزود من بيعها بالقطاعي وسواء نغدت السبوبة أو بقيت منها بقاء فإني لابد أن أغادر السوق إلى الدار عقب أذان العصر لأتوضأ وأصلي وأتدب وأتوكل في الفراش الى أن يحين أذان المغرب- فأصحو وقد انمعت في ذاكرتي كل الأشياء فما بالك بالآيات التي كنت حفظتها بالامساك بشق النفس؟ عقب صلاة المغرب يأتيني القلب ليشرب الشاي معي ونراجع الآيات فيجديني قد بدأت سورة ثم خربت على سورة أخرى. وأخيرا ينس القلب من مخي الضلم وزهقت أنا من عصبية المتصاعدة إلى حد انهامي بأنى سأجلب عليه الكفر والعياذ بالله من تخريفي في السور كخصان يبرطع في حقول مزروعة بالورد والياسم. إلا أن زعلي من نفسي كان مثمرا في الواقع. فأنا مفرم بصلاة الجماعة ألتصها في أي مكان أذهب اليه حيث الامام يرتل القرآن في الصلاة بصوت مسوم ورخيم نترسم الكلمات في رأسي بأشكال صوتية من المد والغن والتنغيم والتوقع حتى النهاية الجملة كنت أسمع لها

* قاص وروائي من مصر.

هوبلنا الدّرج أمام سوق منشية ناصر ناداني ابن أختي الذي يعمل معنا في نفس التجارة مستقلاً بديكان منفرد.

— «فين محمد يا ناجح.»

— «قاعد هناك اه جنب نصبة الشاي»

— خرمت عليه مدفوعا بفرحتين: فرحة لأني وجدت ولدي طيبا دون مكروه حدث له، وفرحة لإكتشافني أن مسجد المشيرة المحمدية لا يفصلني عنه الا خطوات معدودة وفي استطاعتي اللحاق بصلاة المغرب جماعة سيما وإنني متوضي جاهز دائم للصلاة. كان صحن المسجد يشغى بالمصلين، حوالي أربعين رجل تفرغوا متذمرين يتساءلون عن الشيخ الذي سيؤمهم للصلاة. من تعليقاتهم عرفت وأنا أعبر العتبة متأبطا حذائي ان الشيخ الامام لم يحضر.

— ما كنت أخفط بينهم بهمامتي الصعيدية وجلبابي الكثير المعتبر والشال الكثير أيضا ومن فوقه العباءة مطوية، حتى صاح الكثيرون:

— «أهو وصل.. الشيخ وصل «خلاص يا جماعة»

ونهبوا جميعا واقفين يستحثوني على الاسراع. تسمرت أنا ثم وقفتي محاولا إيقاف الرعشة العنيفة في ساقي، أخيرا تمكنت من الثبور على صوتي:

— «يا جماعة أنا لست الشيخ! فيكم ناس متعلمون!

أنا رجل على باب الله .. و.. و..»

تولت التعليقات الراضية لكلامي:

— «اتكل على الله يا مولانا ما تضيعش وقت»

— «إحنا عارفين انك متواضع وطيّب القلب»

— «هذه طبيعة الشيوخ العلماء»

— اللهم قربنا منهم»

بقوة الدفع الذاتي وجددتني في محاذاة المنبر أمامي الايون حيث يقف الامام، رفعت ذراعي وطلبت الصلاة. نويت، فرددوا خلفي في زفير زلزل الأرض من تحتني. قرأت الفاتحة ثم سورة الضحى واللّيل بصوت عال محاكيا قراءة الشيخ الحصري بدقة وحميمية. ثم ركعت. وفي الثانية قرأت سورة الفجر. وفي الثالثة قرأت في الخفاء سورة قل هو الله أحد. قرأت التحيات في تأن وخشوع، ما أن سلمت ذات اليمين ونأت الشمال حتى انتهالت علي السلامات من أيدي اللّوم ومن نظراتهم أعجاب وامتنان غامضين.. وأثناء عودتي للدار كنت أمشي منتشيا أحتضن محمود كأنه شهادة نجاحي في أكد كلية في الوجود.

الى جهاز التلفزيون برأسه، وبأصابعه الرقيقة يضغط على أزرار وهمية في يده الأخرى، فأعرف انه يطلّيني بفتح التلفزيون. وأن ما يدعشني هو انه بهذه الطريقة يحكي لي كل ما يكون قد رآه من أبيه وأمه وقد اعتاد أن يدلّل رأسه من سور السلم في الطابق الثاني ليناديني بأعلى صوت: «ججه» فأشعر من نبرة صوته ان في الأمر فجيعة، فما أن أصدع اليه حتى اعرف منه ان ابويه تناقشا بصوت عال فظن انها العركة فيستجد بي لايقافها. الجميل فيه انه حين يراني أصلي يقف ورائي ويفعل كل ما أفعله من ركوع وسجود، وكثيرا ما يرغمني بقوة الصباح والصراخ على أن أعيد الصلاة ثانية ظنا منه انها لعبة نشترك فيها معا— الأصحا انه اذا سمع صوت الأذان في أي لحظة يندفع نحو صلاته. ججه.. إم.. ويرفع يديه بجوار اذنيه كأنه ينوي الصلاة مرددا: أبر أبر— بقصد الله أكبر.

قبل بضعة أسابيع سمعته يناديني وهو على بسطة السلم بصوت بهيج ملهوف: «ججه».. خفت عليه ان يتدحرج على الدرج الحجري فاندفعت نحوه صائحا: «إنزل بالراحة واحدة واحدة».. ثم تلقفته من منتصف السلم: «عايز إيه؟».. فلصص حتى نزل واقفا على الأرض وسحبني من جلبابي الى باب الخروج.

— «عايز تروح فين؟»

صنع من إبهامه مسم شيشة وصار يشطف وينفخ فيه فعرفت انه يريد أن ذهاب الى المقهى لنشرب الشيشة والشاي. لكنني بهني وبين نفسي أيقنت أنه يستدرجني لمهمة غامضة يتعين علي أن أكون طرفا فيها بشكل ما، ومن ثم فيجب أن أمضي معه لملافاة هذه المهمة خارج الدار عملا بالقول المأثور: «خدا فالك من عيالكم». وقد صح ما توقعت، ما أن خرجنا من الحارة إلى الشارع حتى جذبني من الجلباب الى اتجاه سوق منشية ناصر بعيدا عن اتجاه المقهى: فوجف قلبي في الحال واضطربت خطواتي: لقد تركت أباه في السوق عند أذان العصر لبيع بقايا السبوبة فماذا يمكن أن يكون قد حدث له يا ترى حتى يلهم الله طفله هذا ليستدرجني إلى السوق كي ألحق به؟ دبت في أوصالي حماسة وجدية، حملت الطفل على صدري، صرت على طريق الارتوستراد، أشار لي على كوبري المشاة:

«ججه .. ده.. ججه.. ده»

صعدت الى الكوبري وأنا في قمة اللّوجس والترقب. لحظتند انطلق صوت اذان المغرب محلقا في الفضاء أتيا من كل اتجاه— قلت الله أعظم والعزة لله، ولكزت الطفل بكثير من الحب وقليل من الغيظ:

— «فوت علي صلاة المغرب جماعة يا عكروت.. رينا يستر» عند

القبولة

عارف علوان *

لحظات، مثل فأس حادة تهوي على العنق، لا يعرف المرء إن كان يصحو من أثرها القاتل أم لا!
حين غطس رأسه في المعدة، راحت عيناه تفكران في السقف، في زوايا البيت وأثاثه، في المرايل البيضاء تدخل وتخرج من الأبواب على جانبي الأروقة الطويلة، في وجه الطبيب يفصل له مراحل المرض وجغرافية تفشيه، وفكر أن مصائب الإنسان تزداد شبيها بالحلم كلما عظمت وطأتها على القلب، فهل يجوز أن يكون كلام الممرضة رنيناً في هذه النوم؟

رغم إنغلافهما، ظلت عيناه تنتقلان من رعب إلى آخر، شاهد كل صور العذاب والبشاعة التي تنتظره في الأسابيع والأشهر القادمة، ثم تمنى، في غمرة اضطرابه، أن يكون مستسلماً للنوم، وينهض منه بعد قليل، مع أثر خفيف من القلق، وشعور عذب بالارتياح، كما حدث له من قبل في عدد من أحلامه المزعجة.

لم يستطع النوم، مع ذلك بقي منشداً إلى الأمل، معلقاً بخمس دقائق من الاغفاء، هبوط سريع تحت سطح النوم، يتأكد بعده إن كان ضحية حلم كريه، أم أن ما نقلته الممرضة هو المصير القاطع لخاتمة حياته؟

لكيلا تختلط عليه الأمور، ويغدو ضحية الوسواس القوية، راح يسترجع صور وجوه وأبواب ومكاتب لها علاقة بالمستشفى، ليربطها في تسلسل محكم، فهو يعرف أن الأحلام إذا لم تجد في حياة الإنسان واقعة حقيقية تدعم منطلقها المخادع، افترعتها بذاتها لتسيطر على الذهن الغافي!

إلا أنه وجد الأحداث التي انتهت بكلام الممرضة في الهاتف مترابطة، لا يعتبر أيها منها الفموس أو الشك.

سار داخل الشقة، فبدت له أصغر مما عهدا، أكثر ضيقاً، حدودها منطوقة على بعضها، لا تسع خطوات عليه شعور أيامها الأخيرة، وحين وقف وراء النافذة، هجم عليه شعور بالضيق؛ راح يصصره ثم يرميه في الفراغ، في الوحدة التي ستكون أشد إظلاماً منذ وفاة زوجته، بيد أن ثغرة ما لاحت في الفراغ الأسود أمامه، إن الممرضة، وكل الممرضات في العالم، مهما كان جفاف طباعهن، لا يتقلن نتائج التحليل عن الأمراض الخطيرة في الهاتف؛ فتراجع الضيق عنه،

كان ناصر في طريقه إلى الفراش عندما ملأ جرس الهاتف الشقة الصغيرة بالرنين.

- هالو!

- كم يؤسفني يا سيد ناصر أن أعلمك أن نتائج التحليل لا تبشر بالخير، ومن الأفضل مقابلة الدكتور غداً ما رأيك بالساعة الواحدة؟

- لا مانع...

مكداً إذن! ومهما بدت المفاجآت المؤلمة غير قابلة للتصديق، يهوي المرء في حفرته الأخيرة بهذا الشكل أو ذاك! إنه السرطان، الرعب الذي لا يمكن الاستهانة بجبروته، إلا عندما يذهب إلى الآخرين، عليه، منذ الآن، إعداد نفسه لقبول هذا الوحش في داخله، إلى أن يقضي عليه.

ثال متكمشا قرب الجهاز الذي قال كلمته ثم صمت، وتخيّل للمرأة، برميلتها الطبية البيضاء، عشرات الوجوه، تلقى عليه النبأ، ثم تعود إلى عملها المعتاد، وهي تعرف الحزن الذي سوف يحطم قلبه، لكنها لا تستطيع غير ذلك، ولو أنها عادت بعد لحظات، لتقول: «عفو سيد ناصر، كنت أقصد مريضاً آخر، لكم بدت رحيمة، جذيرة الحب والفقران، رغم خطأها المريع!»

ربما تكون الكلى وراء أوجاع الظهر! قال له الطبيب منذ شهرين، أو الروماتيزم بسبب البرد، لهذا لم يكثر، ثم ينسى الموضوع بأكمله، بعد أن ترك في المختبر عينات قليلة من الدم، إلا أن الصوت الذي رج نسيانه قبل لحظات، كشف له أن المرض كان يشهد متاريسه وأبراجه داخل جسده منذ فترة طويلة من دون علمه.

وسط الحزن والخوف اللذين هدا كيانه وسمره إلى المقعد، شعر برغبة قوية، حاجة مهلكة للارتقاء على السرير والغرق في النوم، فترة قصيرة من الخلاص، من الغياب العميق، ليفكر بعدئذ في المحنة التي رزعت دموعه وألمفئانه.

أغلب حياته، التي بدت له الآن بلا قيمة، ومسلوبة الأمل، اعتاد النوم ساعة واحدة بعد الغداء، حدد لها منتصف النهار، يعتمد على قفاه في ارتشاء لذيق، بين النوم والصحى، ينهض بعدها لمواصلة روتين أيامه.

إنه أشبه بالكابوس الثقيل، الخبر الذي بلبل أفكاره منذ

* كاتب من العراق يقيم في لندن.

عينيها على سعتيها ليتحدّى الأشياء من حوله، ليهزأ بالمخاوف التي تعكر أيام الإنسان على قلتها وتفاهتها، يرفعه إلى الأعلى زخم كبير من الشجاعة، جعله بلا قلق، بلا كثافة، أخف حتى مما يشعر به النائم في الأحلام. بيد أن حركة الناس والسيارات وصور البنائيات عادت بعد قليل إلى وضوحها العنيد، لتتحول إلى واقع لا يمكن نكرانه، يعرض أمام ناصر، من بين كل البشر، وجهه المكفهر، الذي لا يرحم وهو يرفع أصبع الموت باتجاه من يريد الانقراض عليهم!

كانت المرأة التي تسبقه عدة خطوات تتوقف وتلتفت، باسمه، بانتظار أن تلحق بها طفلتها، المشغولة بمعالجة غلاف الطوى، لتأخذها من يدها وتعود السير، فتتبعها الطفلة بيد معلقة بقبضة الألم وعيناها مسلطتان على اليد الطليقة التي تحمل الطوى.

فكر يحزن في السعادة التي خفقت تلك اللحظة في قلب المرأة وهي تمسك اليد الصغيرة، فكر بلحظات كثيرة يفوت الإنسان فيها التمتع بعلامسة الأشياء، بالأصابع أو بالنظر أن تتأمل حجراً صنعته الطبيعة بشكل غريب، أن تشم رائحة ثمرة طرية لعدة مرات، أن تصغي بكل جوارحك إلى أغنية عذبة، أن تتوقف أمام غصن يلفظ أوراقه الصفراء ويهين براعمه للتفتح، أو تسير تحت المطر إلى أن يلدك البرد فتدخل أول مقهى لتستمتع بالدفء أمام فنجان قهوة ساخن، هذه الأشياء هي الحياة ولم تكن نفهم هذا! لأننا لا نتوقف عندها، نمر بها راكضين، لا ننتبه إلى قيمتها إلا حين نشعر أننا سنفقدنا إلى الأبد!

بدا له أن الشعور بالفقدان هو الذي يجعل الموت قابساً، صعباً على النفس، فنهب من العتبة المواجهة للضديّة التي قعد عليها ليسترجع قواه المضعفة، وأحس أنه ملق في فراغ كبير، لا يسمح لأقدامه أن تروى في مكان واضح، ثم انزلق الخوف إلى أعماق جديدة من روحه عندما لاحظ أن الجيب وراءه قد سد بالأسمنت.

«ماذا يعني اهتمام المرء بصحته؟» تساءل في هوان، إذ شعر أن الحياة كانت تسرح من أماله بشيخوخة هائلة «ماذا يجدي الاستماع إلى نصائح الأطباء ومذيعي التلفاز عن الوجبات الغنية بالأياف النباتية؟ عن الهرولة اليومية لتقنية الدم؟ عن تجنب هذا والالتزام بذاك، إذا كان الموت يعيش داخل الإنسان منذ الصرخة الأولى إلى أن يطرحه في القبر؟»

لقد انخلق هذا الكون وترك في فوضى مريحة، فكر وهو يحد أدراجه إلى البيت، أفلاك ومجرات عاتمة في الفضاء بلا

لينزل عليه شعور هادئ بالارتياح، نفس الشعور الذي جريه مرات عديدة أثناء النوم، حين يستيقظ الوعي، ولو بشكل غائم، داخل الحلم، فيعرف النائم أنه يحلم، وأنه يتلوى داخل كابوس، سرعان ما سيتخلص من قبضته ثم ينساها.

لكنه ظل على وقفته، معذبا، في الفراغ، من دون أن ينهض من نوم، أو يتخلص من حلم.

هيا الطبيب نظرت وجلسته الواثقة قبل أن يعلن لناسر أنه فعلا المرض الخبيث، قال: «مع ذلك على المرء مواجهة الحقائق الخاصة بالحياة والموت بشجاعة، ان التهرب أو التحايل لن ينفعنا في شيء».

ثم تكلم عن حالات تعجز فيها الأدوية عن تقديم أمل كبير في العلاج، بينما تكون الشجاعة ذاتها علاجاً فيما اعتاد أن يسميه وضع العصا بين سيقان المرض، وهذا، على ضوء تجاربه الطويلة، يمثل شفاء.

بدل أن تشجعه، أو تواسيه، خلفت كلمات الطبيب أثراً مدمراً على نفسية ناصر، إذ لخصت قدره المؤسي في عبارات قليلة.

إنها النهاية إذن! الموت بصورته البشعة! لم تخطئ الممرضة في الأسماء، لم تلبس النتائج على قطرات الدم، ولم يترك الطبيب فرصة ضئيلة للشك، والتكهّنات والأمال وأحداث نهارة منذ خروجه من البيت حتى عودته من المستشفى تساقطت كلها في حفرة ضيقة مليئة بالأفاعي والغيلان، كما يسقط النائم من فوق سريره، فيعرف أن أوجاعه تنتهي إلى الواقع، ولا شأن لها بالأحلام.

بدأت ساقاه تضعفان، والبرد يصفع جبهته التي ينزف منها العرق، وأنظاره الغائمة تبحث عن مكان يجلس فيه، بينما الحزن والخوف يشتدان عليه، والناس والبنائيات والسيارات تدور داخل عينيّه مثل غشاوات تتحرك وهي واقفة في مكانها.

«لا يشتد العذاب بهذا القدر، بهذا الظلم الكبير إلا في الحلم» قال بذهن متعب. لقد رسمت الحياة لكل شيء حدوداً لا يتجاوزها الواقع مهما بالغ في الحمق والجنون، وإن المصير الذي حكم به الطبيب والممرضة عليه يجري ضمن كابوس كلما تشدد وطأته تقترب نهايته، عكس ذلك لا يمكن أن تكون الحياة بهذه القسوة، بهذا التخطي في رسم مصائر البشر وكأنهم مذنبون لمجرد مجيئهم إلى الدنيا!

بالتدريج عاد الهدوء يتسلل إلى قلبه، راح الصفاء يجمع أسبابه وقناعاته الجديدة، شعر أنه يستطيع تجاهل الواقع والدوس بالأقدام على مرارته ومفاجآت الخبيثة، فتح

هدف، حرائق، وغازات، ولهب تشتعل وتختفي إلى الأبد، نجوم توك وتنتفيح بلا فائدة، نصيبنا من كل هذا حياة سريعة رصاصية عابرة، تنقذ حرارتها بعد خمسين مترا لتخمد في الخراب قبل أن تلاحظ العين مرورها! ولن يعرف الإنسان يوما إذا كان وراء هذا سركبير، فلماذا لا تأخذ هذا القانون، عادلا كان أو جائرا، باستخفاف، وتنزل ببطء تمت الأغلبية إلى أن يحل النوم الأخير، الطويل والمريح؟ عاد إليه التماسك والهدوء، شعر باللامبالاة تفعم قلبه بالصلافة، تطرد عنه الخوف والحزن، ويدأت الأشياء أمامه تتخذ وجها جديدا، ضاحكا، فقد كان مخدوعا بالحياة، بمعانيها الزائلة، لأن الأمراض، الخطير منها والبسيط، ما هي إلا أشباح جوفاء، هدفها ترويعنا بإضفاء الأهمية على الحياة التي نعيشها، بينما هي تافهة، كل ما فيها زائف، لا يقوم على تدبير محكم!

أطلق ضحكة قصيرة متهمكة، وتساؤلا: كيف تستطيع كائنات مجهرية أن تصرع كائنات عملاقة بحجم البشر، إن لم يكن وراء ذلك فوضى عارمة؟ الأفكار الجديدة عزته عن أية خسارة حدثت، أو ستحدث له. أدرك أن الواقع أكثر أنفة من الأحلام، إذا فهمنا منطقته وتعاملنا معه باستخفاف، إذا هزأنا بالحياة وبقانونها الذي لا يمكن تغييره. حياة وموت، ولن يكون لديها شيء آخر تقدمه، مهما عصرت أمعاهما! بحساب معقول أجراه في خياله، أصبح في ذروة الإطمئنان، شعر بفرح خفيف ينهت من قديمه ويتصاعد مع الدم إلى بقية كيانه، وخطواته أنعشتها الحيوية، كأنها ترتفع به عن الأرض، مصحوبة بإحساس لذيق بالخفة التي شاعت في جسده، وخيل إليه أنه يمشي كالسائر فوق الماء، لا ينعنه شيء من الاندفاع إلى الأمام.

- أنها الأخ!
- قطع أفكاره وخطواته المناسبة صوت من الخلف، كانت صبية تتدای عليه.

لا، إنها شابة جميلة!
بل امرأة في مثل سنه!

ثم وجه رجلا أنيقا للغاية عندما عاد الوضوح إلى عينيه، برقع نحوه كتابا!

لا، إنه كيس أبيض من الورق!
- هذه الأغراض تخصص!

وقف أمامه كهل قصير، بثوب مهلهل، ويد مشوهة بالكاد تحكم الإمسك بقب سيجارة منطقي. «لقد نسيتها وراءك، على العتبة!» قال الكهل، فتذكر ناصر كيس الأدوية.

- شكرا، رد ناصر وهو يأخذ الأدوية، ثم انتبه إلى الكهل يتابع السير إلى جانبه كما لو أنه قد دعي إلى ذلك.

- لو كنت مكانك لما استعملتها، قال الرجل.
- من؟ سأل ناصر.

- الأدوية! قال الكهل، أنا شخصا لا تخدعني هذه العقاقير.

رغم بلاهة كلامه، شعر ناصر بالارتياح لوجود الكهل إلى جانبه، رجع ميل بصحبة شخص، ولو كان غريبا، مخفرا، سوف تسمح بتبادل القليل من الحديث قبل عودته إلى البيت الموحش.

- يبدو أن تدبر أمورك بدونها! قال ناصر وهو ينظر باستغراب إلى متانة الرجل رغم كحولته.

- هكذا تعودت، أجاب هذا بثقة.
- مع ذلك فضلت في معالجة يدك، إنها مشوهة بصورة

مقرفة!

- لكنها سليمة من الداخل، أوضحت الكهل، ثم كشف باطن يده راح يقلب السجارة بأصابع رشيقة في عدة اتجاهات من غير أن تمسه النار أو يقطع عمود الدخان. هذا ما تفعله الأغصان، أضاف الكهل ليجيب على نظرات ناصر المستفسرة.

- «اتبعني!» أمسك بيد ناصر وعرج الاثنان في أول طريق صادفهما، سوف أخذك إلى بقال صيني، بعشبة واحدة تستطيع مقاومة الموت نفسه!

- الموت! قال ناصر باستهانة. لم يعد يخيفني.

- عشبة واحدة لاجتثاث الموت من جسد هذا الرجل. قال الكهل من غير مقدمات، فمد البقال الصيني نبتة جافة تتدلى منها الجذور بالصورة التي تتدلى بها لحته.

أحس ناصر بالفرح، وبدا خفيفا، فراودته رغبة لذينة في الطيران. لقد تخلى من المرض، تحرر من الموت ونسي وحشة البيت. راحت أقدامه ترتفع عن الأرض تغمره أحاسيس عذبة وفرح ساحر، بينما يداه تتشبشان بالكيس والكهل يحاول انتزاعه، وهو في طيران مستمر، أنثوري، وعندما جذب الكيس إليه في الأخير استيقظ من النوم، ووجد نفسه فوق السرير ويداه تقبضان على كيس الأدوية فوق صدره.

في سرعة تلاشت الأحاسيس العذبة، ليجل مكانها الانقباض والخوف. ثم شعر وهو يجيل النظر في عمة البيت أن الفكر يأخذه إلى كابوس بغض، لا يعرف الحركة أو العلامة التي ستدل على نهايته!

قصتان

جمعة، فايز مصلح

إبتل عدنان

من الرأس حتى القدمين فجررت جسمي نحو الفونوغراف لأسكنه
جلست على كرسي منخفض بسيط أحبه. كان الوقت عصراً
والشمس تنداح في الصالة تحت غلاف ثقيل الوطأة من الحرارة

والرطوبة اللزجة. في تلك الساعة عادةً يقصد الحليب ...
يستيقظ الغريب الغافي في غرفتي. سمعت وقع خطواته وتنفس
القوي الأشبه بالشخير. فتح الباب بهدوء وجلس إلى جانبي
قدمت له القهوة وفوطاة ففصل وجهه ويديه وعاد للجلوس قربي.
وفيما كنا نحسني القهوة، لمعت شجاعتي وسألته عما يشتر

بالة، فأجاب بأنه ينتظر المساء.
انتظرتاه معاً، وكنا في موقع يتيح لنا ترصده. كان الجبل الكبير
ينزلق ويثبد من الألوان المشبعة إلى الألوان الممتعة. وفي لحظة
من اللحظات بدا لي وكأنه شبح. وقتها، انقبض وجه ضيفي ثم
استرخت ملامحه وعاد إلى الانتظار. وحين أصبح الجبل قرمزيًا
وتراجعت السماء خلفه، وضع جلوسي هذه الكبيرة الباردة على
يدي ثم سحبني بهدوء. هاهو المساء يحل أخيراً.

فجأة، انتهت إلى أن الليل يخيم علينا. إستأندت ضيفي أن أضيء
الغرفة فتوسل إلي أن لا أفعل. وبسرعة أدركت أن لا جدوى من
الإشارة، فالسماوات انزلال متوهجة بضوء قمر كبير يملأ فضاءها
قمر ساطع بلا هالات. ويحركه مبانغة، نهض الرجل، أغضض
عينيه وغمر وجهه بنور القمر كما لو كان يستحم بأشعته، بدأ لي

كأنه ينام واقعاً، في سكون عميق.
شعرت بأن علي أن أكلمه، فسالته عن المشاعر التي تخالجه في
هذه اللحظة. ألقى إلي بنظرة امتعاض جلية لكن لبقاقته الشديدة
دفعته به إلى الإجابة على سوالي بأنه كان طوال حياته يعشق
القمر، ويأنه سمع من الإذاعات أن رجالاً يستعدون للهبوط على
سطحه، وأنه لا يتحمل وقوع هذا الاعتصاب تحت بصره. لذلك
قرر هذا الصباح أن يضع حداً لحياته، لكنه لم يجد في نفسه
الشجاعة لتنفيذ قراره. وأضاف أنه رآه الآن ... رأى القمر يدعو
للقدوم إليه قبل وصول الآخرين، مضيقاً أنه في هذه اللحظة
وصل إلى حدود القمر ولم يبق عليه سوى الدخول.
قال لي: «إنني ذاهب». شكر ضيفاتي مطولاً ومضى ...

١- على ضفاف القمر

وضع بائع الحليب الجوال الذي لا أعرف وجهه ميكراً زجاجةً
على عتبة بابي والتقط النقود التي تركتها له ثم مضى في صمت
مثلما أتى. وكعادته في مثل هذا الوقت، خرج الجبل المنتصب
أمام نافذتي من ضبابه. جبل متدور آلهة هندية خاضت حرباً
مع الشمس وانتهزمت فأحتمت بالفلسق الملتهب. ومن يومها،
أصبحت المشاعيات حمراء قاذية والليالي عميقة السواد.
أمام بابي، سألني رجل منهك عن الوقت، فأخبرته بأن الصباح
صحا لتوه من النوم. دعوته إلى الدخول وقدمت له فنجان قهوة
بلا سكر. خلع الرجل المنهك حذاءه ومعهفه ليتدثر بالغطاء
الصوفي الدافئ الذي حملته له. كان واحداً من أولئك العمال
المكسيكيين الذين ينفذون إلى كاليفورنيا في موسم قطف
البنديرة.

ثرفنا معاً بإنجليزية ركيكة. وضع المكسيكي لعبة سجاتره على
الطاوله بينما كان الدخان وضوء النهار يزدادان كثافة في
الغرفة. تناولنا وجبة الغذاء على مهلنا، ثم سألني الرجل إن كان
يستطيع النوم قليلاً، فأعرتة السرير الوحيد المتوافر في منزلي.
غرق في قيلولة طويلة رحت خلالها أتأمل جواربه المنفورة
بالتقريب وفمه نصف المفتوح بأسنانه المتنافرة وقميصه
المحللول الأزوار، ولما تعبت من تأمله، أغلقت الباب ورائتي
متسللة على رؤوس أصابعي إلى الصالة الكبيرة حيث الواجهة
الزجاجية مشرعة نحو الجبل المقدس. وضعت أسطوانة جاز
لأحمد جمال على الفونوغراف واستمعت إليها على الوجهين
ثلاث مرات أو ربما أربعاً.

على عادته في بداية الاستماع، راح قلبي يخفق بشدة بينما
كانت أضلاعي ترتعش وأذناي تزبدان انشداداً واتساعاً. ثم
غزائي النعاس واسترخاء الروح. إقتربت كثيراً من أعفالم النوم
دون أن أدخلها، إلى أن لفتت أصوات الموسيقى تفرق ولم أعد
أسمع سوى إيقاعاتها. إختفي البيانو، وباحتفائه غمرني التعب

• كاتب ومترجم من سوريا يقطن في باريس.

٢- ساقية قربة دمشق

في أواخر النهار، مع دنو الغروب ينسل الضوء رمادياً موشحاً بالصفار، وبين موضع وآخر تخطفه أشجار البتولة الناحلة كما لو أنها منخل ذو ثقوب مربعة واسعة. كانت الأرض تتشققت وتزوي تحت وطأة العطش، تنهار أمام التعذيب الذي يمارسه الجفاف في البساتين المحيطة بالمدينة.

صعدنا، زوجة أخي وأنا، نحو ساقية غير بعيدة للإعقاط سمات منعشة تعيدنا إلينا إنسانيتنا في حرارة آب اللاهية، كان واحداً من تلك الجداول التي لا يتجاوز عرضها المتر والتي كانت تتلوى بسرعة في الحداق والبساتين على امتداد وادي بردى لتنفخها بعض الشاعرية العربية أو لتفلس أقدام الفلاحين وتزودهم بماء الشرب. كان الأطفال يعمون عراً في هذه السواقي، بينما لم تكن النساء تقترب منها إلا مثلفاتح بحجاب أبهى.

على هذه الضفاف، ثمة دائماً سمات منعشة تلامس بعذوبتها أرواحنا مظلمة تداوي جلدنا الذي تضطهده الشمس الحارقة طوال صيف دمشق. جلسنا على الحافة الإسمنتية الصغيرة وأسلمنا أرجلنا لماء الساقية البارد. عند مستوى الركبة كان يمتد خط وهمي يفصل بين عالمين: تحت الركبة، عالم الصفاء والبرودة المنعشة، وفوقها، جحيم الحرارة والجفاف.

هكذا جمعت ساقيتنا الصغيرة بين نقضين يتحكمان بحياة الوادي. كما لو أن جداول هذا البلد لا تخرق قشرة الأرض، وإنما تنزلق فوقها كالزئبق. في القرى السورية تموت الأرض من الظلم أمام أعين الليثابيع!

من بعيد، كان يتجه نحونا شكل مبهم مغطى باليابض: امرأة تنسم لنا وهي ترمق الساقية وتتحدث لوحدها كأنها تحلم. وحين اقتربت منا، قالت لنا: «لا تنخدعوا بالمظاهر، فهذه الساقية التي تبدو صغيرة وهادئة تستطيع القتل. منذ أيام، وقعت فيها فتاة في الخامسة عشرة لم تكن تجيد السباحة، فحملها الماء مسافات بعيدة، وحين عثر أهلها عليها - وهم مصطافون كويتيون - كان جسدها منفوخاً كمنطاد. وعيناهما مفتوحتين ويطنها منورماً. لقد اغتصبها الماء، لكن شاباً رأها من بعيد جثة طافية، فحملها ومد جسدها فوق التراب ثم وشوها بكلمات غامضة ونفخ في قمها فاندرت إليها الروح. الجميع رأوها ميتة، لكن هذا الشاب من أصحاب الكرامات، وهو يملك بالتأكيد طاقات محرمة على سواه. سبحان الله

والصلاة والسلام على النبي: كانت ميتة فبعثها الله بقدرة! اللهم نجنا وارحمنا برحمتك يا أرحم الراحمين!»

ها نحن الآن ثلاث نساء جالسات بصمت على ضفة الساقية. فجأة، بدا لنا من بعيد جذع شجرة ضخم بفرعين يطفو نحونا كنراعين ممدودتين مغسورتين بالماء. جعلني هذا المنظر أرتعش قليلاً كأنه نكرتي بشيء ما.

إنصبت الفلاحة ذات الحجاب الأبيض وأمسكت بالجذع الطافي من أحد فرعيه لتوقفه، فأمسكتنا نحن بالفرع الآخر لنساعدنا على مقاومة التيار الجارف. قالت الفلاحة إن هذا الجذع الكبير يصير حطباً بعد أن يجففه الفلاحون.

لكن التيار كان أقوى منا فلم نستطع أنتزاع الجذع من برائته، طلبنا إلى ثلاثة رجال عابرين مساعدتنا عليه، فحاولوا سحبه نحو الضفة دون جدوى. في تلك اللحظة رأينا ظلاً بعيداً يعبر حقل أشجار البتولة. نادته الفلاحة بصوتها الجهوري فأثى إلينا. شاب يرتدي بطنياً منقوشاً. كان نظره مثبثاً على الساقية. وحين وصل، أراح يده أحد الرجال الذين كانوا يحاولون الإمساك بالجذع، وبمساعدة الرجلين الآخرين، استطاع إخراجه من الماء.

كان الجذع جريحاً ومبللاً. وما أن وضعه بحنان فوق غبار الأرض الحقيق، حتى انبجست منه بلمح البصر عين ماء سحرية. وبحركة احتفالية ملحوظة، أسداه إلى الأرض كمن يوارى حبيبته القربا وذهب متابعاً طريقه.

لحق به الرجال الآخرون، فقطعة الحطب هذه لا تهمهم، لذلك تركوها بسخاء للنساء... لكن الفلاحة رفضت أخذها، وكذلك فعلت زوجة أخي. أما أنا، فتكنت مجرد ضيفة عابرة في البلد. بصقت الفلاحة على الأرض لطرد الأرواح الشريرة، ثم توجهت نحونا وهي تهب برأسها: «هل رأيتموا وجه هذا الشاب؟ إنه هو نفسه الذي أحيا الفتاة الغريقة».

أمل حياتي

عند انتصاف الليل، راح القمر يلتصق عبر الأغصان وسط سماء شاحبة وشفافة، كأنه سيف صلاح الدين. لكن ضوء القمر كان في تلك الليلة ملتبساً براحلة غريبة منقصة. سألني جارنا البقال «أبو أحمد» إن كان في بيتنا فأر ميت. ففتشنا معاً كل زوايا البيت بحثاً عن فأر ميت، فلم نجده. ذهب الرجل ثم عاد ثانية إلينا ليكرر بقلق واضح حديثه عن الفأر.

لقاء غير مكتمل

صباح زوين *

كانت هي تعرف معنى تصرفاته، كانت تعي ماذا يحصل في داخله من لواعج وعذاب، أما هو فلم يكن على هذا المقدار من الثقة، لم يكن قادراً على سبر دأخلها شبه المغلق، لم يكن يعرف، مثلما تعرف هي عنه، ان كان يعني لها شيئاً أم لا.

ويقوت المواضيع العامة هي السائدة على حديثهما، بعيداً عن قلقهما الحقيقي.

أدارت رأسها فجأة وألقت نظرة من النافذة عليها تحرك الجوار المرتبك بعض الشيء، الا ان الدنو من الوقت النهائي أثقل أكثر فأكثر الحديث المتضائل، ولم يبق لديها سوى أن تضع بحزم، حدا لهذا الوضع الغريب. فتنهضت فجأة عن كرسيها، وحاولت أن تودعه بلطف ولا مبالاة، اذ شعرت ان المكوث وقتاً أطول لن يغير في موقفهما، وإذ تأكدت من انه لا يريد أكثر من فك رموزها، ومن انها لا تريد أقل من حب جارف، هاتم، مستحيل.

في السيارة التي أقلتها من باب الفندق باتجاه مدينتها، مسقط رأسها، شعرت بحزن خانق، بكآبة لا توصف، لأنها رأت العدم يعتري حياتها. لأنها رأت نهاية الأشياء تتقدم نحوها. لأنها فهمت أن الرجل الذي تفتش عنه غير موجود. فهمت انها لا تريد أن تعيش مع الرجل ولا تريده بعيداً عنها، فهمت انها تفتش عن الرجل في المطلق.

عبرت بالسيارة سهواً خضراء وهضاباً غير مرتفعة، وبدأ رذاذ ناعم يبلل الزجاج الأمامي وأخذت هي، في غمرة شجوها، أخذت تتساءل حول معنى هذا اللقاء غير المكتمل، وهل كان من الأفضل ان يفاتحها هو بموضوع تلك العلاقة الناقصة. ولو فعل ماذا كانت ستقول له؟ هل كانت ستجاوب ويبذلان علاقة نهايتها الفشل والفرار؟!

هزت رأسها يأساً وأغمضت عينيها قليلاً لتفكر بأغراضها وأوراقها وغرفتها الدافئة التي يانتظرها.

كانت في غرفتها تتكى على مرفقها جالسة إلى مكتبها وتنتظر إلى الخارج عبر زجاج باب الشرفة، كان الوقت عصراً والنشمس إلى الغروب، والبحر مزيجاً من الزرق والاحمرار، تراءى لها من خلال الزجاج المغبش، كان نسيم جميل يلعب أغصان الأشجار المحيطة والمرأة استرسلت في ذكريات - «لم أعرف يوماً الحنان»، قالت له وهي ترشف الشاي في صالة الطعام في فندق متواضع. نظر إليها وأسئلة كثيرة راودته في تلك اللحظة لكنه لجمها، لجم رغبة السؤال وكبت مشاعره، لم يكن مستعداً بعد للتبادل العاطفي، وعلى الرغم من شعوره العميق بأنه بدأ منذ فترة غير قصيرة يهتم بها، بشخصها، حتى أدنى التفاصيل.

- «الحنان لم نعرفه يوماً» في البيت. كان الحنان دائماً غائبا عن محيطنا. نشأنا وكبرنا في أجواء مسمومة، لئيمة، جافة، قاحلة، قاسية» عادت وقالت، وكأنها أخذت تبتعد أكثر فأكثر عنه لتفرق في تداعيات قديمة ولدت لتوها، خرجت الى الواقع، من رأسها ومن قلبها لما رأت. كان قد أتى إليها بدون موعد مسبق، أراد أن يفاجئها، ان «يقبض» عليها قبل مغادرتها المدينة. فهي ما زالت بالنسبة له غامضة على الرغم من عفويتها، سرية على الرغم من صراحتها. أراد أن «يقبض» على سرها عند الصباح الباكر، في هياتها الأولى، في عذرية يومها. أراد أن يلج عالمها.

كانت السماء غائمة والشوارع مقفرة ككل يوم أحد. غرفة الطعام كانت هادئة الا من قرقرة خفيفة للصباحون والفناجين، أما هما ففساد بينهما توتر خفي إذ كانت الساعة تقترب من موعد الرحيل ولم يكونا بعد تطرعا إلى ما يخالجهما ضمناً، ما يقلقهما حقاً. كانت هي تتباطأ في تناول الشاي، تجرعه جرعات صغيرة وشبه هادئة، وكان هو يفتش عبر كلماته المتباعدة لكن المتواصلة عن مبرر لإطالة الوقت، عن حجة لإعاقه الذهاب.

* شاعرة ومترجمة من لبنان.

الرجل البدين

الأسبوع، ترجمة حسين

يكفي. وبسبب ضيق الوقت فإنه لم يختلط بالناس الآخرين. وباستثناء الدروس المقررة فإنه لم يطالع أي كتاب خارجي، ولم يقرأ حتى جريدة، لذلك فهو لم يكن يعلم شيئاً عما كان يدور حوله في هذا العالم، إنما يعرف بأن تلك الحياة لم تكن صحيحة البتة، بيد أنه كلما ضاق ذرعاً بها ازداد انغماراً في عمله، لعله يخلفه وراءه. وكثيراً ما كان يبدو متعباً حين يقف خلف البار، فيحدث أحياناً أن يغفو وهو واقف، فضلاً عن أن ضوء المصابيح الساطع ولغظ الزبائن كانا يثيران قلقه واضطرابه على الدوام. حالما يغادر كرستوفر «جراند هوتيل» بعد منتصف الليل ويتنسم أولى النسيم الرطبة الباردة يشعر بالانتعاش، لدرجة أنه حين يدخل إلى غرفته الصغيرة يكون قد صحا تماماً. لكنه كان يعلم في الوقت ذاته بأن ساعة الصبح هذه تنطوي على خطر. وإذا ما أثارت مسألة ما انتباهه فإنها تبدل حينئذ حيوية بشكل غير طبيعي، مما يجعله عاجزاً عن النوم، وفي اليوم التالي يكون عاجزاً حتى عن متابعة دروسه. لقد أقسم ألا يقرأ سطرًا واحدًا في ذلك الوقت تحديدًا، وحين ينضو ثيابه فإنه يغمض عينيه على الفور.

وبالرغم من ذلك سقط بصره ذات مساء على جريدة كان قد لف بها سجيناً للمساء، فقرأ حينئذ للمرة الأولى خبراً عن حادثة القتل. كانت الجريدة صادرة قبل يومين، فلا بد إذن أن يكون الناس قد تحدثوا طوال الوقت عن الجريمة، غير أنه لم يسمع شيئاً من حديثهم. كانت الجريدة مزقة، فاختفت بعض الأسطر المتعلقة بالخبر، لذلك استعان بخياله لتعويض المقاطع المفقودة.

ومنذ تلك الليلة لم يعد بوسعه إلا أن يشغل فكره في ذلك الأمر. جعلت عبارة «رجل بدين» أفكاره تتسلسل بنعومة من رجل بدين إلى آخر من أولئك الرجال الممثلين سمناً الذين عرفهم، إلى أن استقرت في آخر الأمر على واحد منهم. كان هذا الرجل الذي استقرت عليه أفكار كرستوفر كاتباً وشاعراً من زبائن الفندق المعروفين والذي اتسمت كتاباته بطابع شديد التهذيب، يشويه الغموض. وقد اطلع

وقعت ذات مساء من شهر تشرين الثاني حادثة مروعة في العاصمة النرويجية أوسلو، إذ قتلت صبية صغيرة في بيت مهجور على الشاطئ. فنشرت الجرائد تفاصيل طويلة عن جريمة القتل، وأخذ الناس يقفون أمام المنزل في نهارات تشرين القصيرة الشديدة البرودة، ويطلعون إليه بنظرات ساممة متجمدة. كانت الضحية ابنة عامل، لذلك ثارت ثائرة الناس بفعل ذلك الإهمال المعروف سلفاً.

ولم تحصل الشرطة إلا على معلومة صغيرة: قيل إن أحد البقالين في الشارع ذاته قد أبلغ الشرطة بأنه حالما شرع بإغلاق محله لمح الضحية تمرق من أمامه واضعة يدها في يد رجل بدين. وعلى الفور اعتقلت الشرطة عدداً من المتشردين والمقطوعين وبعض المشبهين، بيد أن هذا الصنف من البشر لا يطمع بالبديانة.

وفي الحال أصبح الرجال البدين عرضة لنظرات المارة في الشوارع، إلا أن أحداً لم يعثر على القاتل.

وصاف أن طالباً يدعى كرستوفر لوفوندين كان يقيم أثناء وقوع الجريمة في مدينة أوسلو، ويحضر لامتحانات النهائية. كان قادماً من شمال النرويج، حيث يكون نصف السنة نهراً ونصفها الآخر ليلاً، وحيث يكون الناس مختطفين عن عموم النرويجيين العاديين. كان كرستوفر هذا قد تعرض إلى أزمة صحية عندما دخل إلى عالم المدينة الحديثة المشيد بالحجر والإسمنت، وكذلك بسبب حنينه الجارف إلى الجبال ومياه البحر المالحة. ولأن أفراد عائلته القاطنين في شمال البلاد كانوا من الفقراء الذين لم يكن لهم أدنى تصور عن تكاليف المعيشة في أوسلو؛ فإنه أراد ألا يشغل عليهم فيما يتعلق باحتياجاته المالية، فاختطف نادلاً في «جراند هوتيل» من الساعة الثامنة مساءً حتى منتصف الليل من كل يوم. كان كرستوفر شاباً مهذباً ويتحلى بقدر من الوسامة، وكان يؤدي بأمانة وحرص عمله الذي اتقنه تماماً والقائم على خلط المشروبات، بينما كان شخصياً لا يتناول المشروبات الروحية، لكنه كان يظهر اهتماماً علمياً في خطاه لزبائن الفندق.

وعلى هذا النحو تمكن من تدبير شؤون حياته ومتابعة دراسته الجامعية، على الرغم من أنه لم يستطع النوم بما

• كاتب ومترجم عراقي يقيم في ألمانيا.

كرستوفر على بعض أشعاره التي خلّفت تأثيراً كبيراً في نفسه بفعل رموزها ومفرداتها المنتقاة بعناية، حتى أنها بدت له وكأنها ممثلة بأطياف من ألوان الزجاج القديمة الجميلة. كانت قصائده تتحدث عن أساطير القرون الوسطى وأسرارها. وعرضت له في فصل الشتاء ذلك مسرحية تراجيدية بعنوان «الإنسان الذئبي»، كانت منسجمة انسجاماً قاتلاً في دقته وتهكمه مع موضوعها الرئيسي الذي عالجه. كما أنها كشفت من ناحية ثانية عن جمالية مرفهة وعذوبة غير مألوفة. إضافة إلى أن مظهر الكاتب نفسه حمل قدراً من الغرابة: كان بديناً حقاً، وشعره متموج، ضارب للسمار، ووجه أبيض عريض، وكان له قم صغير وعينان شاحبتان بصورة لافتة. لقد سمع كرسطوف بأن هذا الرجل الذي يدعى أوسفالد سينين أقام في الخارج زمناً طويلاً؛ وكان من عادته أيضاً أن يجلس ويدير ظهره إلى البار، ثم يشرع في استعراض نظرياته الغريبة أمام حلقة من المعجبين الشباب. والآن بدأت صورة هذا الشاعر تستحوذ على مشاعر الطالب بطريقة لا يمكن الفكك منها، وبات يعتقد طوال الليل بأنه كان يرى وجهه الأبيض العريض ملاصقاً لوجهه نفسه، لكن ملامح الرجل كانت تتغير على الدوام. ولأنه كان يحب كميات كبيرة من الماء فإن جسده بدا ساخناً باستمرار. إن هذا الرجل البدين الجالس في «جراند هوتيل» هو الرجل ذاته الذي ورد وصفه في الجريمة.

في صباح اليوم التالي لم يخطر في ذهنه أن يلعب دور المخبر السري؛ لأنه إذا ما ذهب إلى الشرطة فإنها ستعيده إلى غرفته من جديد، إذ أنه لا يملك معلومات أو إثباتات قيمة، بل أنه لم يستطع تقديم أي حجة مقنعة أو دافع يبرر القتل. بلا شك أن هذا الرجل البدين لم يكن حاضراً في مكان وقوع الجريمة، وأنه وأصحابه سيسخرون منه وسيلطخون أنه مختل عقلياً، وربما سيغضبون منه فيرفعون ضده شكوى لدى مدير الفندق، سيفقد على أثرها وتليفته. هكذا دارت هذه المسرحية المأسوية العجيبة ثلاثة أسابيع كاملة بين هذين الممثلين: بين هذا الشاب الجدي الذي كان يخلط المشروبات خلف البار وذلك الشاعر المبتسم دوماً. كان أحدهما يحاول جهد الإمكان التخلص من هذه الحالة، بينما كان الآخر لا يعلم شيئاً عن الأمر، ما عدا مرة واحدة عندما حدث أحدهما في عيني الآخر. وبعد مضي بضعة ليال على قراءة كرسطوف لخبر الجريمة دخل أوسفالد سينين البار برفقة أحد أصحابه، ومع أن كرسطوف لم يكن راغباً في التجسس عليهما، لكنه وقف

بالضد من إرادته في زاوية البار القريبة منهما. أخذ الرجلان يتناقشان حول موضوعه الشعر والحقيقة. فحدث أن أدلى صاحب الشاعر بوجهة نظر تقول إن الشعر والحقيقة لا بد أن يتداخلوا في ذهن الشاعر باعتبارهما أمراً واحداً، ولهذا السبب بالذات يجب أن يكون وجود الشاعر وجوداً سعيداً بناءً على هذه الحالة المتداخلة الشديدة الغموض. غير أن سينين اعترض على هذا الرأي بالقول: إن مهمة الشاعر في الحياة تتلخص في كونه يجعل الآخرين يستبدلون الشعر بالحقيقة، فيمنحهم فرصة من الوقت يشعرون فيها بالسعادة على نحو سري مبهم، لكنه شخصياً يفرق، على خلاف الآخرين، تفرقاً دقيقاً بين الحالتين، ثم أضاف: «ليس فيما يتعلق بالفرح نفسه؛ لأنني أجد فرحي في الشعر وفي الحقيقة معاً، لكنني أشعر بالسعادة القصوى لأنني أحمل في أعماقي غريزة لا تخطئ أبداً في الفصل بين الشعر والحقيقة وإدراك ما هو شعري حالماً لتلقي به، وإدراك الحقيقة حالماً أواجهها أيضاً». ظل هذا الطرف من الحديث عالماً في عي كرسطوف، فكان يراجعها في ذهنه مراراً عديدة. كان كثيراً ما فكر في مفردة «السعادة» لعله يتوصل ذات يوم إلى أن السعادة موجودة في الواقع. فسأل نفسه مراراً فيما إذا كان هناك إنسان يتمتع بالسعادة حقاً؛ وإذا كان هذا الإنسان موجوداً فعلاً فأين يعيش ومن هو؟ لقد كبر الرجلان في البار كلمة السعادة مرتين، فربما كانا سعيدين؛ لأن الرجل البدين الذي كان يعرف الحقيقة حالماً يواجهها قال بالعرف الواحد إنه سعيد.

فتذكر كرسطوف أقوال البقال، الشاهد الوحيد على الجريمة، الذي أبلغ الشرطة بأن وجه الصغيرة «ماتياً» كان ينم عن فرح وسعادة عندما مرقت من أمامه في الشارع تحت المطر، كما لو أن أحداً ما وعداه بتحقيق شيء سار، أو أنها كانت فرحة بصورها على شيء جميل. فبذت تتعامل في مشيتها وتقفز بين الحين والآخر لكي تصل بعجلة إلى هدفها. ثم فكر كرسطوف في الرجل الذي سار إلى جانبها. من هو يا ترى؟ لقد ذكر البقال أنه لم يعن النظر في وجهه بسبب ضيق الوقت، فلم ير سوى ظهره.

فصار كرسطوف يراقب الرجل البدين كل مساء، شاعراً في البدء بأن سرورية القدر السيئة الطوية هي التي جعلته يحمل صورة هذا الرجل معه أينما حل، بينما كان الرجل المعني نفسه لا يعلم شيئاً عن وجود كرسطوف الذي بات مقتنعا شيئاً فشيئاً بأن مراقباته المتواصلة قد تركت أثرها على الشخص المراقب؛ لأن تصرفاته بدأت تتغير إلى

وعندما سمع كرسطوفر هذه الملاحظات تصدر عن العالم الحقيقي المستقل عن ذاته شعر بدعة واحدة بارتياح عميق؛ لأن هذا الرجل كان موجوداً في الواقع الملموس، على الأقل بالنسبة إلى العالم القائم أمامه، فضلاً عن أن الناس الآخرين كانوا يتحدثون عنه، فربما من الأفضل، أو سيكون مخرجاً جيداً لو تحدث كرسطوفر إلى شخص آخر حول الموضوع برمته. لكنه لم يخطر لهذه المهمة طالباً من زملائه ليضع فيه ثقته؛ إذ أنه بات يتصور مسبقاً طبيعة النقاش التي سيتمخض عنها الموضوع؛ النقاش الذي بدأ يقلق أفكاره منذ الآن. لذلك بحث عن معونة لدى شاب أصغر منه بعامين أو ثلاثة يتمتع بروح خالية من التعقيد، اسمه هيلمار، يعمل في غسل الأقدام في الفندق.

ولد هيلمار هذا وترعرع في أوصلو نفسها، فكان عارفاً بكل ما هو جدير بالمعرفة في تلك المدينة، ولم تكن له أدنى معرفة بما يدور خارجها. كانت علاقته بكرستوفر علاقة طيبة دائماً، لا سيما أنه غالباً ما تجاذب أطراف الحديث معه في حجرة الغسيل بعد انتهاء العمل، لأنه كان وثاقاً من أن كرسطوفر لن يقاطعه أبداً إذا ما أسهب في الثرفة. كان هيلمار يتمتع بروح ثورية، لذلك فإنه كان يكثر من ترويج الأقاويل حول الأثرياء الفاسدين عديمي الفائدة الذين يصطحبون سياراتهم الفخمة نساء متفنجات بشفا وأظافر مصبوغة ليسون في منازلهم، في الوقت الذي يجمع فيه جنود البحرية المغبونون ذوا الأجور المتدنية الحبال الغليظة الملوثة بالقطران، ويجرّ فيه المزارعون الأجراء المتعمون أحصنة الحرث إلى الزرائب والإسطبلات.

لكنه عندما كان يأتي ذكر تلك الأشياء فإن كرسطوفر كان يقول به لكي يتوقف عن الاستطراد؛ لأن اشتياقه إلى القوارب والقطران ورائحة الخيول التي تنتضج عرقاً يصل آنذاك إلى مده الأقصى، فيسبب له ألماً عضوياً. وبات متأكداً من أن الرعب القاتل الذي اجتاعه حين تخيل نفسه يصطحب إلى بيته امرأة من أولئك النساء اللواتي وصفهم هيلمار هو الدليل القاطع على أن جهازه العصبي لم يعد سليماً أبداً.

وكلما ذكر حادثة القتل في حضور هيلمار اتضح له على وجه السرعة بأن عامل المطبخ كان مطلعاً إطلاعاً جيداً على التفاصيل كلها. لقد كانت جويوه مليئة بقصاصات الجرائد التي قرأ فيها تقارير عن الجريمة والاعتقالات التي أعقبتها وعن رسائل القراء الغاضبين بسبب بطله التحريات الجنائية التي قامت بها الشرطة.

حداً ما، وبدا جسمه أكثر سمنة ووجهه أنصح بياضاً، لكن الشحوب ازداد في عينيه. فبدأ أحياناً ساهم النظرات، غائياً عن الوعي مثلما كرسطوفر، فيتوقف فجأة كلامه المناسب، دون مبرر واضح، كما لو أن هذا المتحدث البارح لم يعد يجد المفردات المناسبة.

كلما تأخر سينيون في الفندق، متجاوزاً الوقت المسموح به في البقاء؛ فإن كرسطوفر كان ينسل خلسة، فينتظره في البهو، حيث يلتقي الرجل على كتفه معطف الغراء. وغالباً ما تكون سيارة سينيون الفارغة واقفة أمام المدخل، لتنتقل به على الفور، لكنه كان يؤثر أحياناً السير على الأقدام. وقد فعل ذلك مرتين، فتعقبه كرسطوفر، شاعراً في الوقت نفسه بأنه إنسان رث، عديم الإحساس، لا يحول عليه قط؛ لأنه تسلل في ليل المدينة وراء رجل لم يفعل له شيئاً ولم يكن له علم حتى بوجوده. غير أنه، من جانب آخر، بات يضممر كرهاً مبيتاً لمظهر هذا الرجل البدين الذي مارس عليه كل هذا القدر من الجاذبية. ففي المرة الأولى بدا له الرجل وكأنه التفت قليلاً إلى هذه الناحية أو تلك، ليتأكد من أن أحداً لا يتخقبه مباشرة. وفي المرة الثانية أخذ يسير باستقامة تامة، فتسائل كرسطوفر فيما إذا كانت الحركة الخفيفة المضطربة التي قام بها الرجل في المرة الأولى من صنع خياله، أم حقيقة. وذات مساء التفت الشاعر عندما كان جالساً في مقعده الكبير العميق، فغذف النادل بنظرة خاطفة.

في نهاية تشرين تذكر كرسطوفر فجأة بأن امتحاناته النهائية ستبدأ بعد أسبوع، فتطير من شدة الرعب، وشعر بتأنيب الضمير حين فكر في مستقبله ومستقبل عائلته القاطنة في شمال البلاد، وسرعان ما تصاعدت حدة الخوف حتى ملأت كيانه كله؛ لا بد أن ينفض عن نفسه هذا الجنون، وإلا فسيفسد على نفسه كل شيء. وفي هذا الوقت بالذات حدث شيء لم يكن متوقفاً؛ إذ نهض سينيون مبكراً، راغباً في الانصراف، وعندما حاول أصحابه إقناعه بالبقاء رفض بشدة، وهتف بهم: «كلاً! إنني بحاجة إلى الهواء. يجب أن استريح قليلاً».

وحالما غادر الفندق قال أحد أصحابه معلقاً: «إن مزاجه اليوم كان سيئاً للغاية. لقد تغير الرجل تماماً. لا بد أن شيئاً ما قد حدث له». فأجابه آخر من الجهة المقابلة: «إنها القصة نفسها المعروفة منذ زمن، أي عندما كان مقيماً في الصين. لكن يجب عليه أن ينتبه جيداً إلى نفسه. بالتأكيد يمكن للتوصل الآن، ويكل بساطة، إلى قناعة تقول إن صاحبنا لن يحتاج هذا العام سليماً معافى».

لم يكن كرسطوف يعرف بأي طريقة سيشرح لصاحبه نظريته حول الجريمة، لكنه قال في الأخير: «يا هيلمار: هل تعلم بأن الرجل البدين الجالس الآن في البار هو القاتل، حسب اعتقادي؟»

فرمقه هيلمار بنظرة متفحصة، فاغراً فاه، وفي اللحظة التي تلت المقولة تلك أدرك ما صرح به صاحبه، فبرقت عيناه برقاً خاطفاً. وبعد فترة قصيرة اقترح هيلمار أن يذهبا إلى الشرطة أو مخبر خاص على الأقل، فكان على كرسطوف أن يبذل جهداً مضنياً ليقتنع صاحبه، مثلما أقنع نفسه من قبل، بأن قضيتهم ما زالت تقف على أقدام واهية، ومن المحتمل أن يحسبهما الناس معتوهين؛ وهكذا قرر هيلمار أن يقوموا معاً بدور المشبر.

بدت هذه المهمة بالنسبة لكرسطوف مثل تجربة بالغة الغرابة، تحمل في طياتها قدراً كبيراً من الاطمئنان والقلق في آن واحد؛ لأنه رأى من خلالها كابوسه المرعب مجسداً أمامه تحت الضوء الأبيض الساطع في حجرة غسل الجسد. ولأنه سمع إنساناً آخر حياً، ناقشه حول موضوع الجريمة. وشعر بنفسه كما لو أنه بدأ يتشبث بعامل المطيخ تثبث الغريق بشخص يعوم إلى جانبه، ثم اعتراه خوف من أن يجذبه هذا الشخص إلى الأسفل، حيث قعر الجنون القاتم السواد.

وفي مساء اليوم التالي أسر هيلمار لكرسطوف بأنهما لا بد أن يفكرا في لحظة مناسبة الآن أو فيما بعد لمباغطة القاتل والإيقاع به ليكشف عن جنايته بكل علانية. فأوصى كرسطوف برهة وجيزة لاقتراحات صاحبه المتنوعة، ثم ابتسم ابتسامة خفيفة وخاطبه: «يا هيلمار: إنك رجل شجاع وصاحب مروءة...» غير أنه قاطع نفسه فجأة، كلا؛ اعتقد أنك لا تعرف القطعة المسرحية التي تدور الآن في خلدي، ومع ذلك فإنني سألقي عليك بعضاً من مقاطعها: «سمعت أن فن المسرح سراعاً ما يخترق وجدان المخلوقات البريئة عميقاً في الروح، وهي جالسة في صالة العرض، فنقر بأنامها: إن القتل لا لسان له، بيد أنه يتكلم بأصوات عذبة...»

فأجاب هيلمار بأنه فهم ما قاله صاحبه بشكل ممتاز. حينئذ سأله هيلمار: «أحقاً يا هيلمار؟ إنن سأقرأ عليك المزيد: المسرح هو الأنشطة التي تلتف حول ضمير الملك؛ إنني اقتبست هذا الكلام من مسرحية اسمها هاملت».

قال هيلمار: «وكيف ستبدأ؟»

فبقي كرسطوف صامتاً فترة طويلة، ثم قال أخيراً: «اصنع لي جيداً يا هيلمار: لقد ذكرت لي ذات مرة بأنك شقيق؟»

«نعم؛ ليس شقيقة واحدة، بل خمس شقيقات».

فقال كرسطوف: «لكن لك شقيقة ذات سبعة أعوام، أي أنها في سن الضحية ماتياً».

أجاب هيلمار بنعم، فتابع كرسطوف كلامه: «بالتأكيد إنها ترددي عادة معطفاً خفيفاً ذا واقية رأس كالمعطف الذي ارتدته ماتياً في ذلك المساء؟»

فكر هيلمار قوله بالإيجاب؛ حينئذ أخذ كرسطوف يرتد من فرط الانفعال: «اسمع جيداً يا هيلمار؛ دعنا نختار مساءً محدداً يكون فيه الرجل البدين موجوداً هنا. عليك في تلك الحالة أن تقنع شقيقتك الصغرى بأن ترددي معطفها المطري وتأتي برفقة شقيقتك الكبرى إلى الفندق. قل لها يجب أن تدخل من الباب الجانبي فتمر بالحانة ثم بالبار، حيث تجدي واقفاً، فتناولني حاجة ما، رسالة أو شيئاً آخر، فأعطيها قطعة نقدية مكافأة بعد أن تلقي بالرسالة على الدكة، ثم تعود من الطريق نفسه. يجب أن تبلغها بهذه الخطة».

فقال هيلمار: «نعم».

فتابع كرسطوف بعد لحظة توقف: «وإذا ما اعترض المدير على هذا التصرف، قل له إن ذلك كان مجرد سوء فهم». هنا أجاب هيلمار بنعم أيضاً، فأضاف كرسطوف: «أمّا أنا فعليّ أن أبقى في مكان عملي، حيث لا يمكن أن أرى وجهه؛ لأنه يجلس عادة ويظهره إلى البار، حتى لو تحدث مع الآخرين. فيجب أن أترك حجرة شطف الأقدام وتتخذ على الفور موقعاً قريباً من الرجل. ومن هناك يمكنك أن تراقب ملامحه وحركات وجهه».

فقال هيلمار: «أعتقد أن ليس من الضروري مراقبة وجهه؛ إذ أنه سيطلق حينئذ صرخة أو يسقط مغشياً عليه أو يقفز من مكانه، بل من المحتمل أنه سيحاول الهرب». فحذره كرسطوف: «عليك ألا تبلغ شقيقتك أبداً عن السبب الذي جعلنا نطلب منها الحضور إلى هنا».

فأكّد هيلمار: «كلا؛ بالطبع».

عندما حل المساء الذي كان مقرراً أن تنفذ فيه الخطة بدا هيلمار غارقاً في صمت عميق، واضعاً هدفه نصب عينيه مباشرة، إلا أن كرسطوف لم يزل يثبباً بالشكوك، لدرجة أنه أوشك ذات مرة على التخلي عن التجربة كلها. لكنه، من ناحية أخرى، إن فعل ذلك واستطاع إقناع هيلمار بتدعيم تراجعهم ومسامحته على الانسحاب من الخطة فما الذي سيؤول إليه وضعه الشخصي في تلك الحالة؟

كان أوسفاك ستينين يجلس كعادته، معرضاً ظهره للبار، في حين انتصب كرسطوف وراء الدكة، ووقف هيلمار عند

الدخول الدوار للصالة، منتظراً قدوم شقيقتها.

لوح كرستوفر عبر الباب الزجاجي الصبغة الصغيرة وهي تدخل الصالة برفقة شقيقتها الكبرى التي وضعت ريشة حمراء في قبعتها علامة على أن الناس لا يتركون أطفالهم يسيرين وحدهم في الطرقات أثناء فصل الشتاء. وفي تلك اللحظة خطر في ذهنه شيء ما لم ينتهيه إليه من قبل، فخابط نفسه: (يبدو أنني لم أشهد حالة صحو تامة منذ بداية عملي هنا، وإلا كنت قد لاحظت هذا الشيء!) كانت لمة مرأتان مرتفعتان تماماً، معلقتان على جانبي الباب، بحيث أنه أصبح يرى وجوه الزبائن المعرضين عنه، فرأى أيضاً وجه أوسفالد واضحاً في المرأتين معاً.

لقد وجدت الصبغة ذات المعطف المطري وغطاء الرأس صعبة في فتح الباب، فساعدتها شقيقتها، فتقدمت الطفلة باستقامة نحو البار، دون أن تسرع أو تبطئ في سقيتها، ثم وضعت الرسالة على الدكة وتناولت قطعها النقدية. أثناء ذلك رفعت وجهها الصغير الشاحب إلى الأعلى ورشقت صديق شقيقتها باهتمام مأكرة - والأّن فإن الصبغة قد تمت. بعد ذلك استدارت الطفلة إلى الخلف وبخرجت من الباب الزجاجي دون أن تبطن في السير أو تتجمل، ثم سألت هيلمار الذي وقف ينتظرها عند الباب فيما إذا كان ما فعلته صحيحاً، فهو شقيقتها رأسه بالإيجاب. إلا أنها لم تفقه التعبير الذي طرأ على وجهه، فالتفتت إلى شقيقتها الكبرى لكي تفسر لها الموقف. فظّل هيلمار واقفاً في الباب الخارجي للصالة إلى أن اختفت الشقيقتان في الشارع الذي بللته المطر. حينئذ سأله البواب عما كان يفعله في الخارج، لكنه هرع فوراً نحو الدخول الجانبي ليقيم أمام المغسلة والأقداح.

دنى تلك اللحظة وقف أحد الزبائن أمام البار وطلب مشروباً، ثم حدّق في وجه كرستوفر وقال: «اسمع يا هذا: هل أنت مريض؟» لكن خلاط المشروبات لم يرد عليه، ولم ينطق بحرف إلى أن قفل البار بعد ساعة والتحق بصاحبه في حجرة الغسل.

«هل رأيت يا كرستوفر؟ إن الرجل لم يغم عليه ولم يصرخ، ولا؟»

وبعد ما أيد كرستوفر كلامه أضاف: «سيكون رجلاً صلباً لو أنه فعل ذلك...»

غير أن كرستوفر وقف صامتاً فترة طويلة يتحلم إلى الأقداح، ثم قال: «هل تغلم لماذا لم يغم عليه ولم يصرخ؟» فأقر هيلمار بأنه لا يعرف ذلك: «ولكن كيف تمكن من التصرف على هذا النحو؟»

فأجاب كرستوفر: «لأنه رأى بالضبط ذلك الشيء الذي كان يتوقع رؤيته، وهو الشيء الوحيد الذي كان في استطاعته أن يراه. فجميع الرجال في الصالة أظهروا دهشتهم بهذا القدر أو ذاك: لأنهم أبصروا طفلة صغيرة تدخل هنا فجأة بمعطف مطري. كنت راقيت وجه الرجل البدين في المرأة، فرأيت أن بصره كله كان مركزاً عليها، وظلّ يتعقبها ببصره إلى أن خرجت من الصالة، دون أن يطرأ على وجهه أي تغير».

فأعرب هيلمار عن استغرابه من هذا التصرف، ثم أعاد سؤاله بعد ثوان: «لكن كيف حدث ذلك؟»

فأجابه كرستوفر: «نعم، هذا ما حدث بالضبط! فهو لم ير طوال الوقت سوى الطفلة المتلعة بالمعطف المطري، بغض النظر عن اتجاه بصره. لقد كانت الطفلة ترافقه سابقاً وتجلس معه في البار وتسير إلى جانبه في الشارع، بل كانت تذهب معه إلى بيته طوال ثلاثة أسابيع».

وبعد أن سادت فترة صمت سأل هيلمار: «يا ترى هل علينا أن نبليخ الشرطة؟»

لكن كرستوفر أبدى اعتراضه: «لسنا بحاجة إلى الشرطة، وعلينا ألا نتخذ أي خطوة في هذا الاتجاه: لأننا مصابان معاً بداء الغمّل أو العجز. إن ماتيّا فعلت ما كان عليها أن تفعله، فخطوتها هي التي تعقبت خطوته، كما أن نظرتها إليه كانت تشبه نظرة شقيقتك إليّ قبل ساعة. إن أوسفالد رجل مرقق، يحتاج إلى راحة، مثلما اعترف، فمحتة ماتيّا الراحة التي أرادها قبل أن ينتهي هذا العام...»

«قائماً بلكسن» (١٨٨٥-١٩٦٢) هي واحدة من أبرز الوجوه الإبداعية في الأدب الدانماركي المعاصر، وقد لبّقت بشهرزاد العصر الحديث، نظراً لروعة أسلوبها وطريقتها الممتعة في السرد، وكتبت بلكسن معظم قصصها ورواياتها باللغة الإنجليزية وبدأت بنشرها في لندن ونيويورك في منتصف الثلاثينات. كانت الكاتبة قد درست الأدب الإنجليز في جامعة أكسفورد ودرست الفنون الجميلة في كوينهاجن وباريس، لكنها تفرغت للعمل الأدبي بعد إفلاس إقطاعيتها في كينيا وفشلها في الزواج و وفاة صديقها. من أشهر أعمالها: «قصص من العصر القوطي، ١٩٣٤» و«بعيداً عن أفريقيا، ١٩٣٧» و«حكايات الشتاء» التي كتبتها بلكسن إبّان الاحتلال النازي للدانمارك و«القصص الأخيرة، ١٩٥٧».

عيسة مريم

عالم العزري

جانب الأكياس الأخرى عند الباب .

تدخل زريبة الغنم «الدرس» تجمع بيض دجاجاتها واحدة واحدة ، تضعه بمهل في سلة اللقش ، ثم تخرج - وهي تعطس- على كركرة الدجاج ، تعطس بالخارج أيضا . تتنهد بارتياح وهي تنظر إلى ساعتها التي تشارف على السادسة ، أمامها نصف ساعة قبل أن يأتي «خادم» جارها ليقبلها إلى سوق السمك بمطرح على سيارته البيكب ، عليها إذن أن تسرع في حلب البقرة وخض بعض اللبن لتحمله زيدا ، لكنها قلقة من مدهامة الوقت فنصف الساعة لن يكفي على الأرجح لفعل ذلك كله ، وخادم «مشطه» دوما كما تقول، إنه حريص على أن يكون أول من يبيع سمكه بالسوق، ولن ينتظر «الفقيرة مريم» حتى تحلب بقرتها وتمض لبزها وتتسبح وتغير ثيابها، كما قالت محدثة نفسها، فضلا عن الدقائق الخمس التي سيستغرقها صف أكياسها بإتقان على ظهر سيارته البيكب «أبو غمارة»!

فكرت في ايقاظ ابنتها الكبيرة «عواش» كما تناديها لتضخ عنها ، لكنها تراجعت قائلة: «إن عواش لا تفهم في الحلب والمضخ...» وتتأوه وتتأفف مثل كل يوم من ها الزمن ! فجأة خرجت برأسها فكرة مناداة «فايقة» جارتها لمساعدتها.. تركز كالريح ، تطرق الباب فيخرج ابن فائقة الأكبر، يجيبها إن أمه نائمة في المستشفى منذ يومين، تعود إلى بيتها تتحسر لأن العمل لم يترك لها فرصة الذهاب لزيارة جارتها بل لأنه أنساها تماما أن فائقة مريضة منذ يومين .. استفاق مريم من حسرتها على ضيق الوقت ، دلفت بعجلة إلى الحمام، سكبت . جردل الماء البارد على جسدها الذي انتفض ، ثم أسرعت في لبس عبايتها .. كان خادم في وسط الدملج ينادي عليها .. تحسرت من جديد وهي تكرر جسدها في «غمارة» البيكب لأن بقرتها ستنزل دون حلب ذلك اليوم ولأن زبائن الذين سيسألونها عن الزبدة واللبن سيعودون خائبين.. انطلقت البيكب كالريح مع نسمة الهواء الآخذ في الرطوبة إلى سوق السمك بمطرح .

أفاقت مريم من رقدتها تاركة أولادها الغمانية متكويين في فرشهم المترصاة بالغرفة، اتجهت كعادتها إلى المطبخ دون أن تستشعر نساتم الهواء العليل القادمة من البحر تلك النساتم التي ستفقدونها بعيد بزوغ الشمس من مرقدها تحت جبال «جبروه»، كان هواء البحر يتسلل إلى البيوت من بين جبال مطرح العالية نقها مثل الزلال، لكن عادة مريم حين تصحو من نومها أن تتجه إلى الحمام الملائق للغرفة التي تأويها وأولادها ... تتوضأ وتنسل إلى المطبخ لتبدأ بتجميع أمتعتها وربطها بإحكام ، وحين تسمع أذان الفجر تتناول سجادتها المعلقة على الوتد في وسط الدملج الصغير ، تصلي ركعتين وترفعها في وندها ثم تعود إلى المطبخ من جديد تضع «العوال» الذي كانت قد قطعت قبل نومها وممرته في أكياس بلاستيكية صغيرة في كيس كبير ، تحمل الكيس ثم تضعه في البهر عند الباب الحديدي الصغير الخارجي ، تعطس بفعل تغير الجو بين المطبخ المزدحم بروائح مهبهايات والهواء النقي فتكبت على منها يظهر كنها نللا تزجج أولادها النائمين ، تعود من جديد إلى المطبخ فتمطس أيضا ... تدفع البهوض الطازج الذي لم تبعه بالأسم بتآن واحدة واحدة في الحلة الكبيرة المملوءة بالماء فوق الطبخة الصغيرة المرتفعة قليلا عن الأرض ، ثم تشرع في تعبئة عسل النخل في العلب الصغيرة التي نظفتها وصفتها بترتيب ليلة البارحة على طاولة صغيرة مثل شموع العيد ، تضع جرائن العسل في كيسين كبيرين وتصلهما واحدا واحدا وتضعهما إلى جانب كيس «العوال» بعد أن تعطس مرتين في البهر وفي المطبخ .

تزرع المطبخ الضيق - رأسها يدور لاهنا - باحثة عن شيء ما تشعر أنها تفقده .. تعصر ذهنها وتعلن الشيطان ... ثم تتذكر فجأة حزم القاشع ، تنفلت مثل شرارة إلى الدُرَج الخشبي الذي لا يكاد يقوى على حمل جسدها .. كل صباح .. كل مساء ، تكون الشمس قد بدأت في طرد نساتم البحر ماطلة ألسنة الرطوبة على سطوح المنازل ، تللم مريم القاشع من السطح في أكياس بلاستيكية صغيرة ، تصورها وتدخلها في كيس كبير تدليك من ثم يحبل صغير إلى أرض البهو، ترص الكيس إلى

• قاص من سلطنة عمان

تقاسيم عمونية

صلاح

فيما أراني أتزلق في (مواخير) بلا نهايات.
(مواخير) مثقبة بروائح شتى، الخراء مع البقدونس،
البقدونس مع البول، والبول مع قيء أحدهم.. ما أذكره
حسب هو هذا المعطف ووجوه تشاركني ذلك الجب
المنزوي في جبل الجوفة.

في الصيف تضفاف وجوه أخرى، هي وجوه عابرة
سريعة، تقدم من المجهول لترتحل بلا كلام نحو مجهول
آخر، وجوه طارئة بلا ملامح لا تستطيع تذكرها بعد
ساعات، إذ تسقط من ثغوب الذاكرة بسرعة مخيفة.. في
بعض الأحيان أتذكر ثمة تواريب سابقة، لكنها هي
الأخرى تبدو مهشمة وكأنما تجرفها دوامة متلبدة
بسفام اسود قائم.. هو الجوع، ذلك القائم الذي انشب
فينا والذي لن يرفع رايات الاستسلام أبدا.

ها هي الآن الأكف، أكفنا، ترتعش بخفقات قصيرة
مقتالية، وثمة عصابة من سواد عظيم تحيط بالرأس
والعينين.

انحدر مرة أخرى وبلا تؤدة بأقوى ما أستطيع،
متدحرجا منزوعا من الحكمة، مشحونا بالتشوش
والقلق.

مكتبة أمانة عمّان تبدو مثل وحش يقذف أكلة الورق،
انهم اكلفنا، جماعتنا، شيعتنا الهاربة نحو أحصنة الفكر
البليد، انهم يلتهمون الورق مثلما يأكل اعرابي آلهته
المهيبة. وقتها لم اكتشف ان للجوع قداسة وروعة مثلما
هي الآن.

انظر الى الساحة الهاشمية، حيث تقف عصافيرنا
الميللة، معاطف متهرئة، مظلات عائمة، المطر يشبه
حجر الصوان مؤذ وحاد، حاد وجارح.. أهرب الى اتجاه

جوع عظيم، جوع قاتل يتسلل من كل أروقة المدينة
ليستقر في جسدي.

أنا الملك غير المتوج للجوع.

انحدر من قمة جبل الجوفة العظيم، من ممراته السرية
والأروقة الغائبة الوجوه، نحو القعر دائما.
بنايات هائلة وشاهقة ومنارات رومانية للأزمنة
العديدية التي لن تعود.. مرأى المدينة الفارقة في لجة
المطر، تمنحك الاحساس بالضيق والجوع الأبدى الذي
يد أصابعه الطويلة ليلالحق أقدامك المتعثرة.

أندثر بما يشبه المعطف والذي تركه رفيق لي اثر كبسة
لشرطة التسفيرات ثم انحدر، أتدحرج وبعجالة أكبر
خشية انهمار ديمة أشنع.

هنا.. جوع عظيم، محريد يشبه الغبش الصباحي أو
الضباب المهبهم على عصفاور الساحة الهاشمية.. أية
استثناءات خارجة عن الوعي.. أي تقطيل لوقت ضائع ولا
نهائي.

انحدر بعجالة، بسرعة زمن الخساء، يدفعني الجوع
وخارجا من الثغوب السوداء أو الرطبة التي انزويها فيها
دورا وسنين.

أنحس الرسالة القصيرة التي وصلتني يوم أمس،
واشعر أنها لم تزل في أمان بعد، حاولت في ديمة
متوحشة تذكر ثأليل الكلمات الهائمة والمتناثرة على
الرسالة (أريد أن أراك حتما).. داحت في رأسي الهواجس،
مرة مثل علقم، مخضبة عن الجوع والإفلاس.. أي جائع
آخر قادم من مملكة المجوعين يتسول للكمة الضائعة
هنا؟.. أهو صديق قديم ضاعت ملامحه في النسيانات
الكبيرة، أم ديناصور خارج من ميثالوجيات محزنة؟..
هل أمسى الجوع هناك عظيما حد النصل؟.. أمسكت
نفسي.. شققت بالكاد.

• كاتب من فلسطين.

آخر، الموعد في مقهى العاصمة كما تقول الرسالة، اجتاز تقاطعات الطرق ومكتبة (أبو علي) ثم أدلف الى المقهى. في الداخل ثمة ضوضاء غير مفهومة، زياتن الدرجة الأولى يجلسون قرب المدفأة فيما ننتال نحن قرب الزوايا، عصافير مبللة تحاول أن تسمح المياه عن جماجمها العارية، بعد لحظات من الابتعاد تشعر انك قد تبولت تحتك.

يمر وقت طويل ولم يزل الجوع شهحا قاتلا، مثل حد سكن مرهف، وحتى القماش التي تلف الرأس تزداد روعة.. أحقد في الأرجاء بعين الزمن الأعرج، الأصدقاء الأكثر مني جوعا تحولوا الى أشباح عائمة، فيما كلب الوقت ينهشني. أقرأ الرسالة في السكون الكبير، مرة بعد أخرى، تكرر القراءة يضيع المعنى الى الأبد. ليس هناك من جديد، ألتف مثل شعبان داخل شعفي، أتندش بالنافذة، فيما مرأى الأصدقاء تذوب في مهمة الجوع. لم أعرف ما الذي يريده هذا القادم الجديد؟ هل سيطلب المساعدة؟ شعرت بالغثيان حينما طرأت الى ذهني هذه الفكرة، القشعريرة كانت مدوية، وتشبه تلك التي تنتاب الرجل عند أول ممارسة للحب.

مرت أنصاف ساعات طوال، صلات أكثر التصاقا بالنافذة، خمنت فيها أن القادم لن يأتي وحينما هممت بالخروج وقف أمامي صعلوك في مقتبل العمر. كانت ابتسامته قلقة وشفاته ترتجفان.

طلبت منه الجلوس فيما ألحن في سري كل شياطين الأرض وعادات إكرام الضيوف، جلس الشاب بإرتياك واضح ثم نادى على النادل بخجل. أحسست بذعر عارم مشابه لحالة خروف يساق الى (المقصلة) وأردت الهرب، لكن الأبواب كلها اختفت عاجلتي الشاب بأنه هو صاحب الدعوة فاسترحت.

شربت الشاي بهدوء لكن أثر الذعر لم يزل يعرش أصابعي.

بعد قدح الشاي الأول طلب الشاب قدحا آخر، شعرت بامتنان كبير وأحسست وقتها ان كل برد عمّان المتراكم في مفصلي قد ذاب والى الأبد.

بعد قدح الشاي الثاني قال الشاب انه بحاجة الى مساعدتي في أمر خاص وسري للغاية. تنحنت قليلا ولففت نفسي بما تبقى من المعطف.. كان من المفترض أن تجعلني كلمة المساعدة اشعر بالذعر مرة أخرى لكن أقذاح الشاي جعلني أكثر بشاشة. سحبت سيجارة من علبة الشاب وامتصتها بحيوانية كبيرة.

- ما نوع المساعدة؟ قلت.

- شيء ليس صعبا عليك أيها الأستاذ.

- هل يتعلق الأمر بقروش مثلا؟ قلت فيما زأغ بصري فجأة.

- لا. لا. على العكس تماما، اطمئن أرجوك، هل أطلب شيئا آخر.

- بالحب لو سمحت.. قلت.. حسنا ما هو الأمر؟

بدا الشاب أكثر اضطرابا وأنا أصوب نظري اليه من فوق حافة القوح، بعد ذلك استطاع التغلب على ارتباك.

استاذني الفاضل، الموضوع بسيط للغاية، احتاج الى ان تكتب لي (مضبطة) اروي فيها ما وقع علي من اضطهاد، انها قصة حقيقية.

واصلت ازردار الشاي بالحبيل مثل عجل، فيما السكنية والهوء ترفرفان فوق. استمر هو بالحديث عن أشياء ما عدت اسمعها، نوع من الخدر كان يمتد على طول جثتي، وحينما انتهيت من قدحي لاحسأ حافته المسودة، قلت نعم هائلة وكبيرة.

صافحني الشاب بقوة وداهمني إحساس هائل بالسعادة، بدأنا مشروع الكتابة.. وانتهينا الى ان نلتقي بعد يومين.

خرجت من المقهى متخما بالقهوة والحبيل والسجائر المهرية التي احتفظت بعلبة كاملة منها. تلفعت بمعطفي ودخلت سيل أكلة الورق تاركا الجوع واللاصحو المتأني من عدم شرب قهوة الصباح.

غيوم المدينة ثآليل بيضاء وسط زرقة عظيمة، والزرقة هي اغتسال من وعث التلوث البيئي، ومع أكلة الورق غرقت بكل جوارحي.

بعد يومين التقينا عند بوابة المقهى. الانشغالات النافذة

اخرتني عن الوصول في الموعد المحدد، اعتذرت بسرعة فيما كانت ملايح الشاب تعبر عن فرح غامر عاجلني بدعوة الى وجبة إفطار عند مطعم هاشم، ولا أعرف كيف عرف اني لم أفطر منذ أعوام مديدة.

كنت حاولت أن أعقد صفقة مع أحد الصعاليك بمبادلة نسق من السجائر بوجبة افطار، لكنني فشلت.

انحدرنا ، أنا والشاب، من مقتربات مكتبة عمّان. إحساسي بالسعادة (يتفاقم)، وصرت أشعر أنني أعيش أجمل أيام العمر.

تناولنا وجبة الإفطار، بعد ذلك اندسنا في السيل البشري المتراكم أمام مطعم كثافة النابلسي. بعد أن خرجنا داهمني إحساس فريد بأنني أكثر سعادة من نخري قهوار وهو يسترخي في كرسية الوثير مدخنا الغليون وناظرا في وجوه صبوحه.

حدث الصديق كثيرا عن أحلامه في أن يقبل طلب اللجوء الذي قدمه وفيما كان يتحدث كانت أمنياتي العظيمة تنجّه لألأل في مطاعم الشيمساني.

ترك الصديق بعد أن توعدنا أن نلتقي في يوم آخر لتتابع آخر أخبار طلبه، وفيما سوف يتحدث عن قضيته سيكون علي أن أفكر في المطعم القادم، والوجبة التالية أيضا.

نأبطت جريدتي وسرت مرفأ.. التدخين والتأمل من شرفة بمنحك الاحساس بالقدرة على التخيل والعتاء. منحت بعض العصافير المبهلة فناجين من القهوة والشاي وبانتظار يوم آخر نثرت موائد الشمع لبعض الصعاليك. التقينا في يوم آخر عند ناصية المقهى، هذا اليوم على ما يبدو كان مختلفا. توقفت ديمات المطر وانحدرنا من هناك الى مطعم القدس حيث تناولنا وجبة افطار عظيمة. كان الشاب اليوم أكثر تفاؤلا حيث أسري لي انه قد تم قبول طلبه، ومن المؤكد انه سوف يسافر في القريب العاجل. شرح لي كل ذلك مع الاعتراف بالجميل الذي أسديته له وهو يريد أن يكافئني بشيء عظيم، انه وحسبما قال يعرف بحالنا، نحن العصافير المبهلة والصعاليك المحرورة، اكلوا اللوز بلا رحمة.

مررنا بعد الخروج من المطعم مفرغا أنا من الجوع، ومحملات الملابس الجديدة اخترت من هناك أطقم رائعة وملابس داخلية مذهلة، كذلك أعجبني غليون شبیه بغليون فهد الريماوي.. صديقي العزيز لم يبخل علي بشيء مطلقا، طلقت الجوع ثلاثا وتركت الملابس الرثة عند أدراج الجوفة وفيما يتعلق بالجرح القديم الذي أنام فيه تركته هو الآخر واخترعت واحدا أكثر بعدا عن السماء.

في الصباح رميت كل الأشياء القديمة لكن معطفي المهلهل بقي معلقا مثل عجوز ينظر الى الأفق بيله مقرن. لم أعرف لم شعرت به بالشفقة.

تصمتت بصابون الرائحة اربع مرات ولم تمنعني قطرات مطر متباعدة من الهبوط الى المدينة، كنت أشعر بأقدامي تتسارع، لابل أن كل جزئية من جسمي كانت تتلاحك مع الهواء ولتصل قبلي إلى موعد اللقاء.

بدأت السماء ترمي نثيثا متصلا، نثيث غريب لم ألاحظه من قبل وشعرت بالأسف كوني لم اشتر الباردة مظلة. وصلت المقهى على عجل وذهبت الى الطاولة حيث نافذتي إلى العالم، صمت دقائق لأبحث في ذهني عن مطعم اليوم وبأنني سوف أطلب منه مبلغا معتبرا.

ضمت بضع دقائق لزجة، ثم دقائق أخرى مطبوطة، لكن الشاب لم يأت. صرت أشعر بالجوع يخلي في معدتي، بل يتفجر ثم يسطن في الشوارع مثل أهله.. صورة المدينة بدأت بالتغير والإحساس بالتبول بدأ يداهمني.. مرت أنصاف ساعات طويلة كانت جثتي فيها ترتعش وداهمني شعور عارم بالكلبية.. نظرت الى المارة، عيون الآخرين بدت فاقعة ومملوءة بأسئلة محيرة ما عدت أعرفها. ثمة صوت مستوح فقط أخذ يدوي في ذهني، كان الصوت عظيما وهو ينطلق من كل جثتي، النصب الرومانية تتلوى ثم تختفي وأفواه الآخرين تتسع الى النهاية القصوى، من السماء وعبر النافذة كان مطر حجري يتساقط في دوي مكتوم. رميت برأسي الى الطاولة وانحدرت في غيبوبة ثانية.

١ - مواجهة:

كنت أغني في الظلام، دون بهجة، ومصحوبا بخوف شفيف، لم أكن استطيع للتخلص من تلك الحالة الموسيقية، لذلك قلت لها أريد أن أحبك هكذا بكل بساطة، بكلمات لم تقل حتى الآن، وبينار لم تشتعل حتى الآن، وبرسالة لم تصل من أحد.. ثم أنني غنيت بكلمات غامضة.

الظلام يلف الغرفة، لا يهم إذا كان الظلام ظلامي أو ظلام الأغنية أو ظلام الخوف القديم الذي يربض في صدري. لكن الحجرة، هكذا بلا مقدمات، سقطت بجدرانها الورقية على كلمات الأغنية، في مشهد سينمائي مؤثر، وأنا استسلمت لنومة أبدية، موت مبكر، محروما من كل ذكرياتي، ومنذ ذلك الوقت تركت عادة الغناء في الظلام.

قررت الانصاح عن مشاعري دائما في الهواء الطلق، أمام الناس، حتى لا أموت مرة أخرى ميتة مجانية، بلا جماهير، فلماذا أحبس أنفاسي وخوفي في صدري، وأنا أشعر أن الكرة الأرضية، يقضها وقضيضها، تسكن في صدري.

٢ - رحلة:

تستلقي وحيدا..

هناك .. حيث لا أحد.

تريح جسدك المتعب وذهنك المتعب.

تريح كل شيء بالكامل.

تغمض عينيك بهدوء ثم تطرد كل شيء من رأسك..

تغمض عينيك وتنزل هناك بعيدا..

تتطامن وأنت تغمضي هناك في منطقة جديدة..

ثم تتدحرج أمامك سؤالا حقيقيا.

من أنا.. ماذا أريد؟

٣ - نفق:

باتجاه ضوء صغير تسير في النفق المظلم، رأيتك تدخله وأنت نائم، قبل عدة أعوام أو أيام، ولازلت هنا تسير، وكان الطريق

* قاص من السعودية.

مثل إغفاءة طويلة، تنهض منها قبل أن تصحو، تخرج من وقتك وتدخل النفق باتجاه فجوة في جدار، وكنت قبل أن تدخل تحمل على شفتيك طعم موسيقى حالمة تقول بعض ألبانها: نريد أن نركض طويلا خلف تلك الأضواء البعيدة. نحيا هناك معا أو ننام إلى الأبد.

أيها الصديق الذي يمشي بنصف حلم ونصف يقين وخوف كبير.. في نفق مظلم طويل: لقد مضيت وصوتك بجلجل في أوقاتنا.. أنت تركض بدلا من الجميع.. وتخاف بدلا من الجميع.. تبحث والناس خلفك نيام.

٤ - رؤية..

يرى الأشياء البعيدة،

البعيدة، والمخبأة هناك،

يراهما قبل أن تطن عن نفسها، وقبل أن يشم رائحتها كل سكان الحارة، وهم نائمون.. أو على وشك اليقظة.

لكنه لم ير شيئا مثل هذا من قبل، لم ير من بعيد، حارة جديدة. تركض إليهم هكذا، بشوارع فسحة، وببوت كبيرة، لها أسوار عالية وملونة.

قال لهم: رأيتهما، من البعد، قادمة تركض إلينا، بأسنان كبيرة مدببة.

لكنهم لم يستمعوا له، حتى باغتهم خلسة، وهم نيام، في سطوح منازلهم المترية.

٥ - وحيل..

تضفي بعيدا تبحث عنه، ويمضي في اتجاه آخر يبحث عنه، كنتما تمشيان في طريقين مختلفين، حتى التقيتما في شارعكم الأول، ذلك الشارع الذي أفلعت منه طائرترككم الصغيرة الأولى، عندما حلقت بعيدا، ولم تعد حتى الآن.

مضيئيا بعيدا، تبحثان عن بعضكم البعض وعن الأصدقاء وعن أنفسكم، هل تغيرتم كثيرا لكي تبحثوا عن الأطفال القماماء في دلائكم، أم أن الذي تغير شيئا سواكم.

وأنتم تمدون أصابعكم أسئلة.. ثم تشكلون وقتا يليق

بأحزانكم.

١- نسيان؛

بات مساء، تركت رأسي بكل أسئلته الضالة عند باب البيت لا أرفقه وخرجت، كنت أشعر أنني خفيف إلى درجة الطيران.
وفي البيت شعرت أن الكلام يهرب مني، فكلمنا أنطلق كلمة نخرج معكوسة، أو تطير في الهواء بلا صوت، أحسست أن أعضاء جسدي تتساقط الواحد بعد الآخر في معركة يبدو أنها محسومة، وحين قررت الهرب والنوم، صحوحت فجأة.
كنت أحاول أن أترجم تلك الكلمات التي خرجت معكوسة حين ففز السؤال مثل عمود النار: هل أنا الذي كنت نائما؟ أم أن الذي كان يقظا أحد سواي؟

٢- رؤية؛

كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات تتجاوز به بسرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه النظر الضعيف. وفي لحظة بصير وأهين، فجأة، لم يجد نفسه، هكذا.
نال إنه ربما سقط في بئر مهجورة، أو حفرة خادعة، أو غاياب لا يعرفها، وكان كلما حرك يديه تصطدمان في جدار صخري، يفتح عينيه فلا يرى شيئا، والمكان معن في ظلام عميق مبعأ أجواؤه بخيالات موحشة.
كان يسمع أصواتا بعيدة تأتي من كوة فضيلة فوق رأسه، وكان يشعر أن صوته بدا أكثر ضعفا من ذي قبل، وروحه تصفق بأجنحتها كل شيء حولها.

حاول أن يتحرك فلم يستطع، كان يشعر بشلل في كافة أطراف جسمه، حاول أن يصرخ فخرج صوت خافت يشبه العواء الصغير، فأمضى وقته ما بين غيبوبة وصحو مريض.
كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات تتجاوز به سرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه النظر الضعيف.
كان يفكر بأشياء كثيرة متداخلة ممعنة في السواد فيبكي، وأحيانا تمنع أشيائه في البياض فيضطك.
وصل بيته يقطر خوفا وتعبا وعرقا، ثم بدا يقصص رؤياه الحزينة بكلام لا يفهمه وعلى أناس لا يراهم في وقت حالم ومثير، له رائحة الحمى.

٣- ربما يأتون؛

ربما يتركون بيتهم القديم، ويأتون، أخيرا.
يأتون إلى مدينتنا التي ستحتفل بأرواحهم المبتهجة وملازمهم الجميلة.

يأتون إلينا.

يأخذون بيتا جوار بيتنا، فنسمع أصواتهم في الليل والنهار.
ربما يتركون بيتهم، يحصلون سياراتهم ويدخلون المدينة من كل أبوابها دفعة واحدة، ثم تتبعثر أقدامهم في تراب حارتنا، وتنطق مهرة اللقاة في أرواحنا.

ربما يأتون، هم ودمائهم، وبعض أسرار الطريق.
ينظرون خلفهم إلى بيتهم القديم وأثار إعمارهم.. ثم، يأتون إلينا.
ربما..

٤ - حلم؛

استيقظ الساعة السابعة صباحا، خرج إلى الشارع، فرأى المنظر غريبا، الشوارع مزدحمة والمحلات التجارية مكتظة بالهش على غير العادة، المطاعم مغلقة، والحي يتحرك مثل كومة نمل تفرقت بها السيل.

كانت الوجوه تحمل ملامح أكثر صرامة، وكان كل إنسان يركض وحيدا والغضاء بكامله يغلي، يمنح الحي شكل اللورشة.

تأمل المنظر قليلا وهو يشعر بدوار السهر.. ثم قرر أن يعود ليستمع إلى الأذاعة، دخل البيت وهو يردد.. ربما أن هذا اليوم إجازة.. ثم.. نام.

٥ - قصة؛

أكتب الآن على أوراق صفراء..

في السابق كنت أكتب على أوراق خضراء، وكنت أعزف على أشياء حزينة.. حين انتهت أوراق الدفتر الأصفر وجدت أن الموسيقى طاغية على مفردات الكلام. وضعت الأوراق البيضاء على المكتب وبدأت أكتب، حتى (رن) جرس الهاتف، رفعت السماعة، فإذا بصديق يسأل عن صديق غائب، وضعت السماعة فرأيت وجه صديقنا الغائب مرسوما على الورق الأبيض، وأسفل الصورة مكتوب: إلى رحمة الله. أكتب الآن على أوراق الليمون والبنفسج.

تركت أوراق الموسيقى والحزن والموت وخرجت إلى الحارات والحقول..

أكتب على الجدران.. على حصى الطريق..

أكتب على أوراق الشجر.

اعترافات

وجه في المرأة

أحمد الرحبي *

سؤال مهم وخطير في نفس الوقت، هو هل انتهيت، بعبارة أخرى هل هذا هو أقصى ما يبلغه مشواري في الحياة؟

تحرك إلى الامام لا تتصالب هكذا أيها الحمار، الطريق لن تسع لك مكاناً في المرتقي إلى الذروة وأنت على ما أنت عليه من كسل وتخاذل، تقدم أيها البغل خطوة، بالكاد خطوة.

لعله لم يتعود رأسك الصلب البليد على دوار المرتفعات، ليس في عينيك الغيبتين أثر ألق الذرى، ما بال فرائصك ترتعد على المرتفعات ولا تقوى على الصمود في الطريق إلى حيث ألفت. ليس لك شموع الألف الذي يتنسم الهواء حراً في الأعلى، لقد تعودت أن أويح نفسي بقسوة جلدا على تهاونها ولا بالانها لم أجد أجابة على هذا السؤال، لكنه يبقى يزلزلني برجعه الهادرة، فهو لم يطرح علي من الخارج لأصم أدني عنه متعباً من التفكير في الإجابة عليه، لكنه ينطلق هذا السؤال ويغرق بعنف من الدالح.

ماذا يهم كيف تبدو حياتي بعد سنين؟.. أني غير مكثرت لذلك أقولها بملء فمي، فكما يبدو من مسار حياتي المتعرج والمضوي كالخزوز، أن قانونها الفوضى وبمهما حاولت التنصل من هذه الصديقة الوفية الفوضى، بإتباع نهج وأغ أفر عليه مسار خطواتي حرنت هذه الحياة كتلك البغال على المنحدرات، وتستطيع حياتي أن تضرب هكذا على غير هدى ولعل ما يؤلمني في الأمر برمته هو أني ما زلت أحيي الأمل في دخلي لإعادة هذه الحياة إلى رشدها، رغم كل الفشل الذريع في كل مرة.

وأهمية ما أبذل من محاولات جاهدة للاستزادة من المعارف لا أكاد أتبينها، ولا حتى أجد لها داعياً من الأساس في حياتي، فهذه المحاولات لا تنطلق ضمن هدف معين تتساقط باتجاه خطوات حياتي، وكان الأمر برمته مقدر بالاتجاه في خضم تيار جرة الامام، الامام عندما لا يكون في قانون حركية التناثر في المتنازل وجهة خلفية لإعادة الحسابات على أرضفتها وللتناثر الحق أن ينطلق بنا باتجاه المجهول ما دمنا أسيرين خضمه.

فما كنت أضعه من استنتاجات حول بعض الأمور التي حدثت في حياتي، تجزم بكل النسب أنها تتطور ضمن نتائجها السببية البحتة إلى حاصل إيجابي لاشك فيه. لكن ما تتكيف عنه الأمور في النهاية بتراجيدية ولا مقولية يجعلني أؤمن أنني رهن صدفة عمياء تقودني إلى عباء ماحق من الصدفة

«لم يعجزني عمل رغبت فيه، حتى وأنا طفل، حين كنت افتقد شيئاً أتمنى الموت: أردت الاستسلام لأنني لم أر معنى للجهد. شعرت إنه لا شيء يمكن إنجائه أو إضافته أو إسقاطه بالاستمرار في وجود لم اختره. كان كل شخص حولي يمثل فشلاً، وإن لم يكن فشلاً فسفيرة، خاصة الناجحين منهم، لقد استاء مني الناجحين حتى الموت».

لغنت بلاذتي بعد ساعة كاملة من التفتيش في اللغة عن مدخل، ووجدت ليس أسهل من هنري ميللر لإنقاذني من هذا الامساك المنجل، مقطع من الصفحة الأولى من رواية «مدار الجدي»، فمازلت اعتقد أن الصفحة الأولى من أي كتاب مهما كان حجمه هي التي ستقرر مواصلك قراءته إلى آخره أو الإحجام عن هذا الفعل، وقفته فوق أحد الرفوف نهبا للغباء.

إنني أصاب بالفجر من أول وهلة اتخيل نفسي نائماً أنظر ببلاهة إلى سقف الغرفة اطارد الأفكار وأختار الكلمات وانضد العبارات، وفي نهاية ذلك كتكتشف أنك لم تصدق في كلمة واحدة مما كتبت، مقارنة بالذي تريد أن تقوله.. تبا تبا لهذه الكذبة (اللغة) التي أورثنا إياها مع بقية المتاع.. أليس صفيح الريح أصدق عبارة من كل قواميس اللغة مجتمعة؟ وأليس اهتزاز سقف من صفيح أبغ لجابة من كل أدبيات هذه اللغة، لنداء الريح.

أحاول جامداً أن أتخفف من الشياطين التي تفرص فوق رأسي، وأن اعتاد اللزوجة في كل شيء.. أعود تائباً إلى المجتمع بأدبياته اليومية، من غي كنت فيه، أن أسالم الجميع في القاسم المشترك الذي يجمعهم.. ما أصعب أن تعيش وحيداً خارج القطيع!!

لكل مرحلة عمرية أسئلتها الملحة فكلماً خطأ بك العمر تكون في مواجهة سؤال ملح يبقى يتردد في الذهن بالباح وقلق ليس من سبيل إلى مدافعتة والهروب منه أو إهماله وصم الأذان عنه هذا السؤال، وفي مرحلتي العمرية الحالية بات يتردد في ذهني

* قاص من سلطنة عمان.

المتوالي، والهلوسة في أمر صدف حدثت وستحدث، وتخيلات وأحلام يقظة إلى أن أطرق برأسى الذي يغدو خاليا حينها من لحظة واعية يبني عليها فعل وإع، بوابة الجنون.

وقد لن يحدث الجنون بالمرّة طالما أن وقع حياتي الرتيب والسائر هكذا كصاعون منقلب على وجه غارق إلى النصف في جدول، لا يخضع للاستنتاجات أو التوقعات... فماذا سيحدث؟ أني امك كل الأسباب للسقوط والتهاك والاندثار ولا أمك أدنى سبب لأقول لطفل صباح غد في هذا العالم بأسره، صباح الخير. رغم ذلك ما زال خيط يشدني إلى الحياة.. لا أعرف كنهه.

تبا تبا لم ينقطع؟

في أي من الأوقات لم اجدي أقبل على الحياة، كنت كأنني متفرج من الخارج على ما يدور وما يحدث، ولم أمك حماسة المشاركة والانغماس في تفاصيلها وظني ان هذا سيكون صفة عضويتي في الحياة وما ستعنيه بالنسبة لي طوال ما يستغرقه عمري وهو عمر طويل بالقياس بصحوات أنواع كثيرة من الطيور والحشرات والزهور أكثر جدوى لتجدد الحياة وتواصلها، عمر طويل لا أحتمل ولكنه الآسن.

ربي لماذا أسرفت علي بهذا العمر بالقدر الذي لا أحتمله.. ربي إني لا أشك في حكمتك، لكن ماذا لو وزعت نصف عمري على رزينة من الشتلات وخلايا النحل لأينع وأخضر بستانك أكثر حينها.

لماذا لا استيقظ غدا أنفصل من كل شيء ومن أي دور لي في فصول هذه المسرحية الاجتماعية المملة بإتقان رتيب وجاهز وكاذب ومنافق زاعقا في وجه أمني بأنعت الأوصاف، وتعريفها بأنها ليست سوى سبب حيواني تناسلي بالنسبة لي، مغطيا الحق لنفسي بالقيام بفعله شائنة على مدخل المؤسسة التي أعمل بها، تنظم أوثان أعرفهم ومسلاتهم التي يعبدونها. لا يشغلني أي كان الفعل الذي سأتيه أثناء ذلك عن التفكير في مقدسات جديدة للكفر بها، ومسلات لأقذفها بالروث، لكن لا تجنّب هذا العناية كله لماذا لا أحمل حقبيتي وأمضي.

هوء بمقدار ارتطام نيزك بجبهتي دون رضوض تذكر

هوء هذا الصباح

هوء مشوب بالحدس

من قدر ما زال في الخفاء يمهّد لولائم متربعة بالمصائب والكوارث في العطفة التالية من الطريق.

مجسدا فينا بفرح ملطف بدأ للتو لعبته المحبة إلى قلبه، سياسة الأرض المحروقة هذا القدر.

بالنظر إلى مسار الطفولة والصبا لذلك الطفل، الانطوائي والخجول في نفس الوقت تحت حزم صامد للتفتنة من قبل أب متشكك ومرتاب إلى أقصى مدى فيما يخص تجسيد نموذج

للرجولة لا سبيل إلى أن يدخله نقص او فقور هذا النموذج.

نموذج رجولة كان يعيش في رأسه الأشيب، صورة طبق الأصل لرجولات أسلاف وإجداد قساة حيث صنعتهم الطبيعة الوعرة والقاسية لمنطقة السكن الجبلية (المستقر لقرون خلت لهؤلاء الأسلاف والاجداد)، وكانت الحروب الأهلية الضارية، الخلفية الدرامية أو قلنقل الميليدرامية لهذه الرجولة الفادحة بتضحياتها، وأخ أكبر كان بمثابة المخلص الأمين في الحفاظ على أمجاد هذه الرجولة ونموذجها العتيد المتمثلة فيما يروى من أمجاد وبطولات وشيئت وطعمت بها سيرة الأسلاف والاجداد هؤلاء، سمعها هذا الأخ الأكبر وترى عليها طوال طفولته واستنبطها في لوعيه فجاء نسخة أصلية من الأب في الحرس على صون صورة الرجولة هذه وعبادتها وتقديسها وصب كل طفل يولد للآسرة قالب أصم من نموذجها المقدس.

أقول بالنظر إلى مسار الطفولة والصبا لذلك الطفل الانطوائي والخجول ومع التصاعد في التطور والتأزم الذي يشهده مسار هذه الطفولة، تأتي الانعطافة الموترّة للأحداث وتبليها واختزان الثوابت التي كانت تتحكم في البنية الدرامية للامسار فيما سبق.

كانت هذه الانعطافة التي لها أهميتها الكبيرة في تشكل حياة الأسرة بشكل عام وتشكل الطفولة لدى ذلك الطفل بشكل خاص، على وجه أخرى تتمثل في انتقال السكنى من المستقر الاول ومحيطه الجبلي للاستقرار بجانب الساحل، وهو انتقال من كيان اجتماعي له قيمه الراسخة رسوخ الجبال التي تحيط بالمنطقة من كل جهة، والمحافظة في اطار بنية قبلية عشائرية لها نظامها الداخلي الخاص في التعاطي مع الامور، الى مجتمع آخر يتميز بتركيبته بالتنوع في السكان نظرا الى انه مجتمع ساحلي وكونه يشكل منطقة جذب للهجرة اليه، وتتميزه هذا المجتمع الجديد بالمرونة والميوعة أيضا في استقباله لمتغيرات العصر وتكيفه وتعاطيه معها في فجر للتغير والنقلة الاجتماعية والاقتصادية كان ينيق حينها.

لم تكن هذه الانعطافة التي حدثت بالانتقال من المكان الاول الى المستقر الجديد الا لتزويد حارسي نموذج تلك الرجولة المجيدة (الأب والابن) استشراسا، في الزام جميع أفراد الأسرة بهذا الفهم الاحادي الواحد، فكانت شراسة تمتد عميقا لتنتال من بداعة الطفل وتبديد هنامتها، بالأوامر والنواهي والتخدير والتخويف المبالغ فيها.

قصة بلادي

سعيد

سأل عبده- أوسط الأبناء- (أماذا نحن هنا؟ أين الدجاجات؟) أجابه اللاثم: (يعيدا في الديار) ونظر لأهم الواجبة لتشد من ازر فطنته التي يتميز بها عن البقية كما يعتقد.
الولد الثالث وهو اصغر الراجلين، في الحقيقة كان بنتا لكن هينتها من حيث شعرها المقصوص وملابسها تدع مبصرها يضعها في عداد الذكور، وقد اخذت تقصع قطعة قصب رطبة اقتطعتها من (شونة خضير) (١) حصلوا عليها من مزرعة مروا بها أثناء سيرهم الطويل بين القرى والهجر الخالية من الحياة، ويوحدها الأم تعرف القيمة التي تقدرتها مقابل تلك (الشونة) قالت الأم: (سننام هنا الليلة).

كانت الشمس مريضة وهم يحتطبون لإقامة (خدروشة) (٢) غدت لهم نزلا ضيقا كالجحر بعيد المغيب.
نام الرضيع بين يديها بعد أن هدته قليلا وقالت للصغار: (نستطيع ان نصنع من هذه الحبوب الخضراء وجبتين واحدة بالشواء والأخرى بالسلق، فماذا ترغبون؟). ثم من فورها وضعت الصغير جانبا على بعض خرقاتها، ونهضت لاحكام قيد الرفيق المعتوه مخافة ان يترك المكان ليلا.
أجاب أحمد (اللاتنين معا)، وكان عبده الأوسط مشغول البال بالديار والدجاجات فقال: (هل معك بيض يا أماءة؟) نظرت اليه وروحها تسأله أن يكف عن غرس آلام أخرى بقوادبها. قالت له بوجه مفعم بالأمل: (ستحبون ذلك كثيرا). رائحة الذرة الذكية فاحت اثرهمسة النيران من تحتها، وغلى الماء سريعا بما فيه من حبوب خضراء طاب لهم مذاقه مع قليل من الملح الذي لم تغفل عن حمله في مؤنهم الزهيدة في هذه الرحلة الطويلة والمجهولة.

تحلقوا الأربعة حول قراهم الفقير، وخامسهم مربوط ناء الى جانب المدخد المشيد بحشي فمه بعقد «الشويط» (٣).
وتسوا النصب الذي لحق بكل فرد فيهم، وعلى ما بهم من بأس وتعب إلا انهم اجتروا بحماسة بالغة أمسياتهم في الديار الغائبة، ولحبت الأم تضفي لوجستهم بعض المرح عندما بدأت بسرد حكاية «شربخان وأخيه» (٤)، التي لا عجب ان تقصها عليهم للمرة الألف بلا رتابة او قنور.

اضطجعوا بأحلام لا تعدى تلك الأكمة وتلك الذرة اللذيذة وتدفأ الصغار والرضيع بحب الام المغلوبة على أمرها ويشرف واحد حملوه معهم مع ثلاثة شرافف لفت حول

وجدت المكان محلا، كحظها، الا من شجيرات العشار والسلم تخاصر رابية ممتدة من الشمال إلى الجنوب، وقد أخفت عن الناظر المتلفه الأفق البعيد.

تماما عند المساء وصلت لتلك الربوع الخالية. وكان يظهر للعيان ان تلك التلعة المستطيلة قد وضعت عمدا كحدود يحذر تجاوزها!

كانت تريد اطعام صغارها الثلاثة والطفل الغافي.. كان في صحبتهم رجل رث كل ما فيه من جسد وخرق تغطي نصف كل عضو فيه وحتى يلمس الناظر ان لديه أعضاء أخرى إما مختبئة او نائمة!

من خلف الحاجز تعالت أصوات هي اقرب للكنة عسكرية قد تكون للاستطلاع في تلك الناحية.

الحرب.. مرقت كل الدروب والرجال.. وهي تريد ان تطعم الصغار وتلك الصاحب، بعد أيام من التيه في الرحيل الذي لم تتضح وجهته بالتحديد!

لا يفضلهم عن ثلة المحاربين المعسكرين سوى تلك الرابية، ولم تعرف اهم اعداء اللوطن أم من أبنائه؟

للوطن أعداء يقوم بطردهم بعيدا.. لكنها لم تكن وصغارها والصاحب الأبله من أعداء الوطن، وقد ضلت السبيل.

في الضفة الأخرى الموازية للآخرين جلسوا يتدبرون أمرهم في صمت عميق تغشاهم الريبة والحذر. أما الرفيق الرث فشرع يدس كفيه في الرمل الناعم ويقفقه للبعد غير عابئ بما يجري أو بما تتغايا اليه المرأة وصغارها!

حدثت أحمد- أسن ولديها-: (إنني أثق بك يا صغيري.. وما عليك سوى ارتقاء هذا الحاجز الرملي وتنتظر..).

همت العيون الصغيرة بشيء من الحماس والأسئلة.. ثم راح يبحث الهمة لاستطلاع أمر الجانب الآخر، وقد هم المعتوه لاقتفاء أثره لولا أن تلابيهه أمسكت من الخلف فأطلق انات محتجة:

عاد أحمد يقذف صدره النحيل أنفاسا متلاحقة، ويخبرها: (انهم كأصحاب البنادق الذين رأيناهم بجوار تلك الجبال)، وأوما برأسه الصغير ناحية الشرق- من خلفهم- باتجاه جبال شاهقة، وبعيدة.

• قاص من السعودية

مخدعهم الحقيق، وقد رقت خيش أشياء السفر وغطت به الرقيق الذي بات يلوك العنق كما تفعل البهائم في اجتارها ليلا، وبعثا حاولت أن تأخذه منه، إلا أن صراخه سيعلو ويسمعه المجاورون للغرباء.

والليل ينزف ثلث مداده الأخير كان أحد الجنود يجس بحرية بذقيته الموقد الذي تتصاعد منه أدخنة بطيئة دون أن يشعر به أحد، سوى ذلك المفيد كالدابة خارج المخدع الصغير ولم يفقه شيئا ولم يتحرك ساكنا به غير فمه الممتلئ بالزبد، ثم عاد لثكنته وقائده الذي شفي من غمه المصاب به منذ عشاء هذه الليلة.

تدارك القوم حالتهم وعكفوا على سورتهم المعتادة بعد تأهب واستعداد تامين لتنفيذ أوامر القائد من أي لحظة لشن هجمة ضاربة على الجمهوريين الذين حسبهم عدوا يترقبهم بهم.

لم يمسه أي حتى سكب الصباح نوره في المكان، وأيقظهم الرضيع بصياحه ملحاحا سرعان ما انقطع فجأة إذ ألقت أمه حلما جافا.

اتسعت عينا أحمد في آثار الجندي الذي زارهم وهم رقود... وتتبع خطواته فوجدتها تتوازي مع أولى خطواته المطبوعة ذهابا وإيابا باتجاه الضفة الأخرى.

عاد الرضيع لنومه، وكانت (أماجورية) هـ- اسم الطفلة- مستلقية بلا حركة عندما نهرتها الأم عن فعل ذلك، هذا قبل أن تلامس جسدها المصنوم ويغفر فاهها هلعها على طفلتها، وشرعت توضع لأحمد وأخيه عبده أنه قد أصابها (الورد) بسبب أكلها القصب!

احتدم موقف عجزهم عن فعل شيء للصغيرة، وبظنرة لا تشي بأكثر من حاجتها لمساعدة الآخرين هناك، هرول أحمد إليهم وأسرع بأحدهم عونا وكان يظهر من لباسه العندي انه دليل مع الجيش، ومن يدري فقد يكون والدهم هو الآخر يعمل دليلا في الصوف الأخرى؟

(أختي محمومة ونحن لا نملك لها شيئا...) وضع له ذلك، ووجد القادم جسدها مكظا بالحرارة، فرفع رأسه أسفا لحالها، وقال (ستقوم بما في وسعنا).

الأحوال المكشوفة لا تستدعي السؤال عن سبب كشفها، فوضيعهم المزري يبين انها اسيرة مهملّة تزحت للغرب: لأن البنادق لم تترك لهم رجلا أو ديارا، أو حتى الدجاجات التي أكلها التنور فور وصول أول الغزاة هناك، بذلك حدثتهم الأم وهي تجزل من شكرها لهم على المساعدة لكنها لم تقل أن الغزاة قد يصلون لهذا المكان، فقد استبعدت ذلك وخاصة أنها

لا تعرف من يكونون هؤلاء ولعلمهم ينتمون لوطنها المفقود.. ما أدراها؟!

لم يتعرفوا على الجهات؛ ومن كان كذلك فليس بالضرورة أن يكون له وطن، فالوطن له وجهة واحدة هي القلب، وهم لا يملكون سوى القلوب المحبة للحياة، أما حاملو السلاح فلا يملكون إلا البوصلات التي تحدد وجهات الوطن، وغير ذلك النار لمن يعتدي، وهذه الأسرة لم تظهر من باطنها غير العوز. وتكررت في معرض حديثها من وراء الحجاب أن مرافقهم، أخ لها اسمه عيسى ولا ضير منه، أما بطيها فقد اقتادوه الى مصير غير معلوم.

لم يمض يومان حتى وهبهم القائد خيمة تليق ببعض الشيء، ونصبوها فوق التلعة الحدودية ما بين مقر اقامتهم الأول وبين مقر ذلك المعسكر.

خلال اليومين التاليين على تطبيب المريضة، داوم أحمد على جلب الماء من التلعة، وبعض الفاكهة والأطعمة الأخرى من الجنود التي تسري بدواخلهم نزعات خبيثة قابض على جماجمها القائد المحنك.

ظهر على الصغيرة انها تزداد مرضا يوما بعد يوم، ولم تتقدم في حالتها على ما يمكن الاطمئنان اليه.

والأم تدير أمها بشيء من الصبر، ويقليل من العجز الذي يقاومه أحمد عينا، ويعينهما عبده- أحيانا- بمسح قدمي اخته بالماء.

تغيرت الطباع في المعسكر وراح الجنود يديرين آلائهم السمعية بشكل لافت للنظر، وود بعضهم لو ان جوع تلك المرأة سعى إليهم.

(... ما ضر فالجوع يضر عياب الليل أحيانا في كل اتجاه، لبيع اشترته المهرتة على الجنود الحفاة بأبخس الأثمان، هذا كان يحدث في الجبهة الشمالية...) فكر القائد في ذلك قبل أن يفرض قواعد صارمة على جنوده: للتقيد بأداب الحرب في مثل هذه الحالة، وأمرهم بتوجيه جميع مداخل المعسكر للغرب، بحيث تكون خيمة تلك الأسرة في الخلف، ولا يبقى قبالتها سوى جندي لحراسة المعسكر من الجهة الشرقية.

أحمد ابن العاشرة وعبيد ابن الثامنة نزلا من أفئدة الجنود وخاصة الآباء منهم، منزلة كبيرة، ان يتكروا أطفالهم في ديارهم، والشوق المضطرب في عيونهم يدفعهم الى صيغ هباتهم على أحمد وأخيه ومنحهما كل الأشياء التي بليت وهي في انتظار الرجل من هذا، كالملايس للضيقة التي تناسبت مع حجم احتقما المريضة والتي اخذ منها الاعياء كل ما أخذ ولم

عزقات الذرة إلا بعد أن رقصت له رقصة بلادها على مضض منها ويطلب منه.

قالت له: (إن أهلك شيئاً تأكله حتى تريني رقص بلادك) عندما أكملت كلامها تذكر أين شاهد هذه المرأة وهؤلاء الصبية.

هو نفسه من طلب منها ذلك قبل شهر ونصف الشهر. وقبل أن يحرق الغزاة كل من مزرعته بما فيها من محاصيل وخيرات كثيرة، وأصبح معدماً ولا يملك من حطام الدنيا شيئاً.

تذكر الرقصة العجيبة التي رقصتها بكل اتقان، ليس لأن الرقصة صعب أدائها ولكن لأن كل إنسان يجيدها حتى هو- قال ذلك في صمته.

امتنع وجهه بالخلل من نفسه، وجذب من عبده البندقية الخردة ووضعاها على كتفيه من الخلف وأمسك بطرفها وراح يتمايل بمنة ويسرة ويقول (الدنيا كذا وكذبة.. الدنيا كذا وكذبة) (٧)

وعلى حركته المتعالية كدالية يداعبها الهواء، وهيته الرثة المؤسفة، تماثل قهقهات الجنود مع قائدهم، كما ضحكت الأم وصغارها وحتى الطفلة التي أبقت لحظتها مقدار ما قدمته الأم لهذا الرجل للحصول على طعام لهم.

أشارت لأحد الصغيرين أن يعطيه بعض زادهم المدخر، ورحل مخصوصاً.

انفض الجميع كل لفايته، وبقي عيسى الذي حان شد وثاقه يحني رأسه تارة لليمين وتارة لليسار مقلداً بذلك ما رآه على الرجل من فعل غريب، ويتقمص (دادية..) (دادية..) يحاول أن يردد الكلمات المصاحبة للرقصة- وهو على تلك الحالة لم يتبدل حتى رقصته عن الوجود لذة النوم وبرودة التراب في الليل الطويل!

وخصلات الفجر لم تتجدد جيداً كان دبب غريب يهيم صدها في المكان؛ وكأنه يأنن بتعطى سيل عزمهم القادم من الجبال الشرقية البعيدة، وأدرك المعسكر أن خطراً محاقاً يتقهم هنا، فارتجوا بالخوف، إذ ركنوا ليلة البارحة لملأه قديمة ونسوا عتاد أسلحتهم دون ترتيب!

أسرعوا لإمراك ما لا يتدارك في مثل هذه الأحوال، فلم يكتمل استعداد واحد منهم سوى القائد الذي راح يعرك مرأقدهم بلا بصيرة، قلقاً، مزجراً هنا وهناك، وانضم الجنديان الصغيران بخضم المعمة في المكان، مبدئين أهبة استعدادهما للمشاركة ورد الجليل للقائد الذي رفض وجودهما داخل الثكنة وأمرهما بالعودة لوالدتهما، فقرر أحمد الصغير أن يشارك في حراسة ثغر

تتمتع للعطاء العجيب سوى نظرة يأس من الفرح بها! وقد حصلنا في ذات مرة على بندقيتين لا نفع منهما ورحبنا بتلك الهبة إما ترحيب كأههما التي وجدت في هيئتهما الحارسين الوفيين، وقد عزز ذلك لديها عندما ظفرا من كرم القائد بزة جندي مات متأثراً بجراحه قبل شهر من وصولهم، فغلكت على رتقها وعمل بزتين أخريين من قماشها تتناسبان قليلاً مع طولهما، وغدوا جنديين مراسلين بين المعسكر الصديق في الضفة المجاورة وبين خيمتهما التي غدت منزراً لحياة أفضل قادمة في الضفة الأخرى.

لقد حصلوا بعد شهر كامل من الرحيل على كل ما يرغبونه بلا مقابل، وكانوا يأخذون ما يوجد به القائد أحياناً أو المناوب في حراسة الجهة المقابلة لهم، حتى فاض ذلك عن حاجتهم وبدأوا يدخرون أياماً لاحقاً، كما كانت عليتهم الصغيرة تدخر ابتسامتها ليوم آخر، وهذا ما تمنى به الأم كلما سألها عن وجهها الصغير وكلما انفجر النحيب ليلاً.

في مساء مزهرف يشفق ذابل حبت (أماجورية) لشارج الخيمة بجسد هزيل، ساهمة في أفق بعيد، تنظر وتشير لأماها نحو شبح مقبل نحوهم.

هلعت الأم مرتين من ابتهاج مرة ومما أشارت إليه مرة أخرى. ومن خلفهما خالهما الممتوه هرما الجنديان الصغيران لمناب الحراسة وحذراه من القادم، فانتشر الخبر في القو واللحظة، وضع المعسكر بدمدمات الرجال والأسلحة، لكن لم تطلق رصاصة واحدة بأمر القائد حتى يقترب ذلك القادم، وسرعان ما تبين أنه لا يحمل سلاحاً ولا عتاداً، بل كان رجلاً أعزل.

قال احمد وهو يشير بالبندقية الصدئة (أمي انه صاحب المزرعة)

فكالت الأم للقائد (هذا يا سيدي رجل له خير علينا. لقد وهبنا من مزرعته بعض الذرة عندما مررنا عليه أثناء سيرنا قبل شهر ونصف من الآن).

تراجع الجنود والقائد الى الخلف، ويقيت الأم مع ابنيها لاستقبال الرجل الذي سألهم ان يعطوه ما يأكله.

اقتربت البنت قليلاً، وأسندت جذعها الهالك الى صندوق خشبي وضعت به أدوات تلميع وتنظيف أحذية الجنود وهذه همة أنيطت الى أمها للقيام بها مقابل وجبتي الانطار والغداء، وكانت تمد بجهد بالغ نظرها الى أمها وكأنها تذكرها بقيمة تلك القصة التي تسببت في مرضها هذا.

لم يرغب عن بال الأم ان تنقم من هذا الرجل الذي لم يهبها

المخيم من الخلف مع الجندي المناوب قبالة خيمتهم، ووقف مع أخيه هناك مبتدئين صباحهم بلهو مسل كما اعتقدا، وكما رضيت أمهما بذلك!

بعيد الشروق ايقنوا أن الجبال لم تفصح لنور الشمس فقط بل ولرجال البنادق العنّاء، الذين اقبل بعضهم من ناحية الأسرة، ولم يتسن للأمن أن تنادي صغيريها للأوب حتى جروا الخيمة من فوقها، فادركوا صحة شكهم في أن هذه الخيمة ليست لمحاربين إذ أن معتوها يجلس خارجها، أما بقيتهم الباسلة فقد أصطفت بالمخيم من كل جوانبه وهبوا كريح حارقة املكتهم جميعا.

أطلق أحدهم قبل هذا العنان لبندقيته، فصوب رصاصها للجندي المناوب فأوقعه ميتا، ورصاصه نحو أحد الصغيرين لتستقر مقتلا له والآخر سبق في ركب الموت بعيدا.

خفيت عن الأم هذه الأحداث: لأن لعلعات الرصاص أحوالت الناحية لسيل أسود ولم يتجاسر أشد الرجال بأسا على استطلاع تلك الحمى، فبقيت تدرثر المريضة والرضيع بجسدها المرتعد وممسكة بأخيها المسكين الذي يصرخ بما لا يفهمه سواها وأحمد المفقود، كان يريد: (اد.. اد..) - يعني أحمد- وهذا أقصى ما يصنعه اذا داهمه مكروه لا يفقه كنهه.

والشمس ما زالت ناعسة الطرف من فوق الجبال كان الغزاة قد انتهوا من جولاتهم المظفرة، وأصبح من المتعذر حتى تحديد الملامح ما بين الأشياء كالمؤن والعتاد وما بين الجثث المدماة، إذ استحال المكان لقلب أحمر!

صرخت بأحدهم: (ولداي).. هزئ بها واستطار غيظه قائلا: (هل جنذا لخيانة الوطن؟).

لم يحدد ما الوطن الذي تمت خيانتة؟ أين هذا الوطن؟ ومن جندهما ولصالح من؟.. من هم الأعداء الحقيقيون من بين الفريقين؟.. أي الخندقين على حق؟

هذه الأسئلة بقيت كاسيوف تغد في أحشائها، ولا تسلم من هناك إلا بوجع أكبر وأعمق.

لم تول اعتبارا وهي تقطع الأرجاء نشيجا على الصغيرين وتسال من مات منهما ومن بقي؟.. أين هما؟

بعيد الظهيرة فاق المعتوه من غيبوبته التي دخل فيها بعد أن غفلت عنه أخته وتثبث بيد أحد الغزاة صارخا به (أد.. أد..) فأنهال بمراساة على رأسه بكعب البندقية التي غرته، فقد كانت تشبه بندقية أحمد وعبداه اللتين عثر عليهما فيما بعد بين

جثث الجنود الذين يلبطون في دمائهم ولم يبق منهم رطيب حلق!

أيقنت بأن هذا اليوم هو الآخر من حساب الزمن المالح، فأضافته لقائمة طويلة من أيام الألم المضاعف.

أمنت بيوم قادم قد تجد فيه شتات فؤادها، كما أمنت بابتسامة ابتتها من قبل، تلك الابتسامة التي قدمت هذا اليوم مساء لكنها مرت كنسمة خريف تنذر بوابل السماء، وبالأجنحة التي خفقت بها من على تلك الراهبة، ولم يبق سوى الجسد المسجى بلا حزن جديد، ليذوي بها في التراب سنبله جائحة.

ولأن أحزان الحروب تحتاج لوقت أطول ويمكن استذكارها بعد زمن كبير، فقد أرجأت بعض دموعها على موت الصغيرة وعلى فقدان ولديها وولدهم، إلى أيام أخرى، وعليها أن تلملم ما تستطيع للرحيل.

الشمال كان اتجاهها هذه المرة. حملت رضيعها ونصف ما ادخره والنصف الآخر كان مقسوما ومعلقا على طرفي بندقيّة أحد الصغيرين من فوق كتفي أخيها الذي لا يسعها أن تمشي قليلا حتى يوقفها بثقله عن المسير!

وقد ظنت أنه يود باستراحة بعيد فيها أنفاسه، فأنزلت من عليه الحمل الخفيف وحررت البندقية مما علق بها لتهب زارا يأكله، لكنها تفاجأت انه قد أخذ البندقية ووضعها على كتفيه ثم نظر لتلك الوهاد المحترقة من خلفهم ويدأ يئن بصوت أكبر كوحش جريح وكأنه يريد أن يخبرها بشيء ما.. ثم ردد: (دادية.. دا.. دية..) وهو يرقص رقصة بلادهم.

هوامش

١ - الشونة: لفظة محلية تعني مجموعة من القصب، وخضبر أي أن سنابله خضراء ولم يأت وقت حصادها بعد.

٢ - الخدروشة: لفظة محلية تعني بناء هرمي صغير من الخشب وللش وأحيانا من الخرق البالية.

٣ - الشويط: لفظة محلية تعني استواء العنق المحمل بالذرة على النار.

٤ - شرحان وأخيها: حكاية أسطورية من الجنوب تحكي أن شابا التقد أخته من قتلها كما قرر والدها فبر ولائتها تحقيقا للحلم الذي رآه في منامه، فهرب بها بعيدا، ثم أحرقت شخصاً وتآمرت معه على قتل أخيه.

٥ - أماجورية: تيمنا بأمرة تحمل هذا الاسم وقد اشتهرت بجمالها اللقائن في الجنوب.

٦ - الورد: لفظة محلية تعني مرض الملاريا.

٧ - كذا وكذا.. أي أن الدنيا كذا وكذا- بمعنى يوم لك ويوم عليك.

سورة البيت

فاتن حمودي *

أقول: ألا يكفي كل هذا الجمال أقول لها: تعودي
على جو الريف.. وحشة البرد.. ولا أدري كيف أنت
الأصوات من كل درب..

صوت الريح عبر الشجر.. صوت... صوت وأصداء..
هذا صوت الشاعر سعدي يوسف.. يأتي من
الذاكرة صوت أشبه بالهمس.. مسكون بحزن
مكسور وطفولة لانهائية.. يقول ما أشبه هذا
المكان بجيکور السياب.. صوت تقصف الحطب
في المدفأة.. والجمر على اللسان.. والكستناء
والجوز.. وسعدي يوسف يشوي اللحم على سيخ
الخشب رذاذ المطر.. وإيرين باباس تصدح
بالأوديسة.. موسيقى فانجيلس تجعل المكان..
الغرفة أشبه بمعبد ريفي.

تتردد الأصوات.. والنهار يهدد الوحشة.. الشعر
الأصدقاء وصوت أيفا وحسان.. وسيف الرحبي..
يتأبط كتابها عن الفن لدولا كروا كتب عليه إلى
أيفا.. وأيفا لا تزال في الشهر السابع.. كأنه يقول
تلك الطفلة ستحمل الريشة وترسم.. ستخلط
الألوان الخشبية على أطراف لسانها وسترسم
الإفريقي والأم الكبرى.. يا الله كيف تتهدد
الوحشة وتحول الغرفة وأرض الدار والشجر
وأصيص الزرع والشحور وصوت المطر الهائل
إلى عشق حميمي يبدد وحشة المكان ويزرع
شتلات لأيامنا القادمة.

وأنت يا أماء يا حنونة لماذا ترتدين الصمت
وتتركين الضفائر والشريطة الحمراء على وجه

حصان يصهل ببوسات الحنين.

بيت وحيد.. وحيد في العراء.. وشتاء
غرفتي.. مكتبتني.. مدفأتي جمر وكستناء..
والغابة سور البيت.

ألتف بشال الوجد.. الفانوس في يدي والدهليز
طويل طويل.. أنياب الخوف تنشب ذئابها..
تنهش.. وشجر الحور عار يتطاول كأنه من
حكايا المردة.. باب يرتج.. عتبة تتنهد.. كيف
دخلت الاعاصير كيف علقت العزلة مشانقها..

ليالي بنات أوى تنشر عواءها
أسأل البراري: هل سقف العالم مشروح؟
الباب يتشمعني أنصت.. صوت ما على باب
غرفتي.. ما هذا؟

من الذي يدق في منتصف الليل.. من؟
أفتح الباب قليلاً أفاجأ.. انه قنقذ.. يا إلهي.. لم أر
قنقذاً من قبل.. أغلق الباب بسرعة.. وأعود إلى
رائحة الشواء..

وفي صبيحة اليوم التالي أطل من الباب.. فأرى
بقايا القنقذ بجانب كليتنا.. أنظر إلى البستان..
أشجار العري وأوتار الريح.. الصقيع يزنر
المكان.. أوي إلى غرفتي أضغ الحطب في
المدفأة.. ينتشر الدفء مع موسيقى البولوير..

وأغرق في ((أناشيد مالدورور)) مالدورور ما تلك
الأحلام السريالية.. أي أمراض داخل البطل..
أمضي من وحشة إلى أخرى.. وحشة الكتابة..
وحشة المكان.. أمضي إلى الطفلة داخلي.. أتذكر
أحلامها الرومانسية غرفة صغيرة وحنونة..
مكتبة وموسيقى طبيعة، وصوت مطر هائل

* فائصة من سوريا

مهرجان مسقط السينمائي

والحلم بالفيلم القومي

وفنية ومشاركة محلية مهما كانت نسبتها وحضورها.

إذا كان المهرجان قد خطا خطوة أولى في الطريق الصح. فالطريق الصحيح يتطلب وجود آليات ورؤى وتصورات مهما كانت، وأقول بدائية للفعل السينمائي الحقيقي في سلطنة عُمان.

حيث إنه لا يعقل بتاتا ألا يوجد فيلم سينمائي واحد مهما كان نوعه في السلطنة حتى الآن. هناك بعض المحاولات البسيطة جدا من أصدقاء شاهدنا لهم تلك المحاولات الجادة. وقد توقفت منذ زمن.

كما انه توجد بعض الافلام التسجيلية قام بها بعض العاملين والرحالة الاجانب خلال اقامتهم في عُمان.

فالاشتغال في مجال العمل السينمائي ليس سهلا من عدة وجوه.. حيث لا توجد أندية سينمائية، ولا توجد مؤسسات تنشط في هذا الحقل المتشابك والمعقد والجماعي وغير المريح في نظر أولئك البشر الذين ينظرون إلى الابداع عموما بعين الريبخ والخسارة.

كما ان العوامل البيئية والاجتماعية لا تساعد حقيقة في انتشار الفن السابع. وقد وصلت الحالة في مرحلة انتشار الفيديو ان تحولت القاعات السينمائية التي بنيت بداية السبعينات من القرن الماضي والتي

سعدت كما سعد غيري بانطلاق مهرجان مسقط السينمائي الأول أو (الثاني) خلال الفترة من ٢٠ وحتى ٢٧ يناير الماضي. هذه السعادة حقيقية بقدر ما عبرت عن فرح يخامر كل مثقف وأديب ومهتم بالابداع..

أشير أولا الى اهمية هذا المهرجان وغيره من المهرجانات والفعاليات الثقافية وضرورة انجاحها واستمراريتها ودعمها ماديا ومعنويا حكوميا وأهليا.

والاشارات الايجابية التي ذكرتها اللجنة المنظمة حول المهرجان بأنه حقق نجاحا كبيرا حسبما ذكر لاحقا وعبر وسائل الاعلام وكذلك خلال الاجتماعات التحضيرية للمهرجان (الثالث) بنادي الصحافة في شهر فبراير الماضي بمشاركة دولية وحضور سينمائي مكثف وتقديم الجوائز «الخنجر الذهبي».

كما إنني أحيي القائمين على تنظيمه لانه بصراحة كما نعرف ويعرف الجميع ان العمل ليس هينا.

هذا التقديم للجهود المشكورة التي بذلها الاعضاء المنظمون ليست كافية لانجاح المهرجان لنقول أن لدينا مهرجانا سينمائيا.

فنجاح المهرجان الحقيقي يرتبط بشروط تنظيمية

أُعرف أن السينما لغتها الخيال والحلم، والاشتغال في الخيال الخصب، كما في فيلم «براديس» الإيطالي.

أود بداية أن أشير إلى نقطة مهمة وهي الأفلام التسجيلية. ٩٥٪ من المخرجين السينمائيين في كل دول العالم بدأوا أعمالهم السينمائية إخراجاً في تلك الأفلام. وقد أشرت مرة في نادي الصحافة أيام تبنيه عروض جادة لبعض الأفلام ومناقشتها وكذلك التقائي ببعض الاصدقاء المخرجين، منهم منظّمون لهذا المهرجان بأن بدايتهم الحقيقية والطبيعية مع الطبيعة والحياة وأن نشاطهم المتميز إن أرادوا سيكون في هذا المجال «الأفلام التسجيلية» وهذا كما لا يخفى على أحد لسهولة الاشتغال فيها.

كما أن عُمان كانت ولا تزال مكاناً مغرباً للاشتغال في مجال الأفلام التسجيلية، صحيح أن تغيرات الحياة المدنية والمدنية ورغبة القرية بالتمثل بالمدينة ضيَع الفرص في بعض الأحيان لبؤرة العين السينمائية، لكن هناك فرصاً لا تعدم وما زالت طرية للتسجيل والمتابعة والرصد.

أتمنى أن ينطلق مهرجان مسقط السينمائي في دورته الثالثة في موعده - يناير ٢٠٠٣م وقد استعدت الهيئات المنظمة له وكذلك المهتمون بتنظيمه وقد اكتملت استعداداتهم للاعلان عن مشاركة عروض عمانية في هذا المهرجان وإلا فإن استمراره سيكون دون معنى.

في الختام ليس مهما التوأمة بين مهرجانات أخرى أو تدويل المهرجان. المهم، هل سيكون للفيلم العُماني - مهما كان - نوع حضور في المهرجان القادم أم لا؟.

ط. م.

تعرض الأفلام الهندية - الأمريكية على غالبيتها وينسبة أقل العربية (المصرية) إلى محلات (سوبر ماركت) أو عمارات لقاطنين من شتى أرجاء المعمورة. وقد اندثرت تلك الحيطان البيضاء التي تسمرت عليها أعيننا من لحظة تسلسل الأسماء وظهور (الحرامية) وانتصار (البطل) في تلك الأفلام قبل ثلاثة عقود.

وحتى لا يتم التجاوز على مقومات الفعل السينمائي وليس الواقعي وأشكاله فقط، أشير هنا وهذه ليست وصايا، إلى أن البداية المنطقية والواقعية من حيث الحال بالنسبة للسينما في عُمان تتمثل كالتالي:

كيف يقام مهرجان سينمائي أول أو مهرجان ثان دون أن يعرض فيه فيلم سينمائي عماني أو عماني مشترك مهما كان نوعه روائياً أو تسجيلياً.

وهنا أتصور نفسي أحد ضيوف مهرجان مسقط السينمائي.. ماذا ستكون ردة فعلي تجاه مهرجان مدعو له دون أن أشاهد فيلماً كما قلت وطنياً مهما كان نوعه: في المسابقة الرسمية - خارج المسابقة - على الهامش - على الحيطان، لمكان يحتضن مهرجاناً تقدم فيه جوائز مشغولاً بحضور مكثف وتغطية اعلامية واسعة ولجنة تحكيم.

وهنا أطرح تساؤلاً: جل القائمين على تنظيم المهرجان من خريجي المعاهد السينمائية عربية - دولية؟ ومعظمهم لهم مشاركات وأعمال درامية تليفزيونية والخراج التليفزيوني - ومعظمهم أيضاً يعملون كمنتسبين للعمل بالتليفزيون. أقول، لماذا لم يبدأ المهرجان خطواته الأولى بالأفلام التسجيلية تحت عنوان «مهرجان مسقط للأشرطة التسجيلية» ويتم تطوير المهرجان تدريجياً خلال فترة زمنية لنقل ثلاث أو أربع سنوات ليصبح حاملاً نفس الاسم الحالي ثم تطور الفكرة إلى «مهرجان مسقط السينمائي الدولي» وهكذا.

بلاغة البناء الدرامي في

ديوان الكتاب لأدونيس

الدراسات

ما لم تتحول إلى مسرحية تطل بوعي نافذ على شرفات الزمن فتسير أبعاده بأدائها الدرامي المتملك لجهات ابداعية مفتوحة لا يقتصر سعيها في إيقاظ الروح المفتونة بكيمياء ميتافيزيق الوجدان الشرقي وحالات توتره بأشراقاته الجياشة التي تنجز نبوغاتها في اللغة المعرفية العابرة إلى تخوم الفن الشعري الجديد، الذي يريد من خلاله أدونيس أن (يسير الخطاب في الكتاب وفق منطق نقل الكتابة من النعين إلى المأسوي، الذي يحكم العمل، يظهر في كل من خطاب الرواية وخطاب الذات معا). (٥)

حيث تجد الروح الجديدة منشؤها في جملة علائق لغوية وصورية وخروقات فلسفية هي البعد الرئيسي لشعرية الديوان/ الكتاب، فالفلسفة فيه (تندفق من مقاطع شعرية عديدة في صورة تحريض للقارئ على طرح الأسئلة الفلسفية الصعبة أو صورة استنفاذ لحسن الفلسفي النقدي في صورة أفكار فلسفية) (٦) ينقلها الحوار الدرامي إلى أفق للمخيلة الشعرية المسائلة.

(أنور: هذا المدى كثر من شر

تفتحت بين صدور البشر أتراما الحياة ضياء- بنو آدم يطفنون شرارته؟

كي أظل بعيدا، غريبا

أخذتني إلى يبتها كلمات

وسقتني إكسير أعصابها

زمن- جالس

مثل طفل على ركبتي، ليقرأ ما يكتب الفضاء

في دفاتر مسروقة

من جيوب السماء) (٧)

هكذا تتوارى الفلسفة في بنية الشعرية محركا لتوليد مطيتها بأجنحة الروح التي تصير لغة عابرة لأسرار الجمال الكوني الذي لا تطل ذرا رضائه إلا بالأسئلة المتناغمة بتخيالاتها الغريبة في طوفانها في جهات الزمن بحضوره المكاني الذي يمنحه جمالية إثارة للتاريخ الذي يكون الذات شعريا من خلال حراكها الدرامي بين الباطن والخارج بين الزمان والمكان بين الروح والمادة بين التاريخ وتخليله.

يبدو أن الشاعر المرموق أدونيس اعتاد وعودنا مع كل نتاج ابداعي جديد له على العودة إلى الاجتهاد في فك التباس أطروحاته التحديدية إذ لا يهن ولا يتهاون في تطوير وتجديد أفق هذه الاشكالية، فها هو في ديوانه الجديد

(الكتاب- الأمس الآن المكان، الآن- مخطوطة تنسب إلى المتنبي، يحققها وينشرها ادونيس) (١) يدفع الكتابة الشعرية إلى أقصى اختراق حدودها وتجنيسها ابداعيا إذ نشعر في هذا الكتاب اننا (أمام مسرح تاريخي- انطولوجي- يقف عليه راو، ساردا وقائع وأحداثا بلفتة الخاصة، ثم يأتي شخص ثان يعلق على تلك الأحداث والوقائع من منظور استدلال مستقل. أخيرا سيكون هناك شخص ثالث، سيقبع خلف هاتين الشخصيتين وراء الكواليس، قاطعا سير المسرحية/ الرواية بتدخله المتواصل في أحداثها المتسلسلة، وذلك كي يفسر ويشرح ويفك ما عجم وغلق واستمر من أقوال الشخصيتين السابقتين بكيفيته الخاصة) (٢)، هذا يعني أن أدونيس يؤسس لمعالم شعرية تتخذ من للبنية الدرامية مجالاً حيويًا لتشكيل مداها وتحويل المنظومة المعرفية التي يزعجها في متن المادة الشعرية إلى بنية فنية جديدة يدفعها إلى مخيلة السرد الدرامي لذات والموضوع والتاريخ الذي يحول حدثه إلى مرة يحاكم فيها سيروية وجوده

(هوذا أمامك باب التاريخ

أطلع نطليق

بيننا سيارا استقم

من شيء يهبط القبر تبدأ الحكاية ليس صعبا أن نتخيل قبرًا يتكلم وحيدا قبرًا، آخر ينخرط في حوار آخر ينغمي إلى جوقة- متن-

هل التاريخ تجاعيد في وجه الفجر؟

- هل التاريخ

- مسرح دمي

- وفقاغات؟- حاشية(٣)

هكذا يقيم أدونيس تفاعل عناصر البنية الدرامية في خطابها الشعري من خلال (التفاعل بين خطاب الرواية وخطاب الذات بين شاهد القتل عبر تاريخ عريض وحالات المنفى الداخلي، يصعب أن نقرأه في ضوء مفهوم القصيدة) (٤)

« شاعر من سوريا.

(تاريخي بدء كل غريب بدء
حولي، هذه اللحظة موج
لا تعرف كيف تسافر فيه
سفن المعنى
نحو الأشياء، والأسماء
كن، يا جسدي، نورا
وتبدد

في هذي الأرجاء) (٨)

إنها مدارات صيرورة الذات في التحول من التاريخ نحو اكتناه
الأخر والتجلي به عبر توقيعه درامية مقصودة البناء رشيقة
الانسحاب الذي يتحرك إيقاعيا على سهوة سؤال فلسفة سابر
لمعدن سر المعلوم الصوفي الدائب التحول عن استقرار يركز
ماهية الملموسة لأنه ماهية ضوئية تتعرف على جباله المخيلة
فقط ولكنها لا تطال شوخها إلا باستعادتها على هيئة أخرى
تلك هي دراما الامتاع الذي لا يجسد إلا في مرابا الغوايات
الأصيلة في الإنسان منذ تفاعته الأولى التي أنظمت راجحتها فلم
يشرب إلا السراب أن هذا السمو المؤسّر لهيئة الروح التي
يستخرجها الخطاب الشعري الأدونيسي من مادتها التاريخية
يجسد بلاغة إثم التخليق عالها في فضاء الأسئلة الوجودية
الكونية التي يؤول الشاعر معنى وجوده فيه.

(دوار الشمس نقائص علم

ونقائص قول:

كم أشبهه

لكن حياتي مثل كلامي تأويل.

كيف هل قلت إني أهذي؟

ربما ربما

ألهذا

فانتني أن أقول الحجر

جالس- يتقياً وجهي، ألهذا

فانتني أن أحبي هذا الصباح الذي يتلبس حزني

وأحبي الشجر) (٩)

يسعى الحوار الدرامي الذي تبني عليه شعرية الأسئلة المعرفية
والفلسفية في كتاب أدونيس إلى اختراع بلاغة فنية جديدة
للقصيدة إذ لم تتخل القصيدة المعاصرة في بنائها الحديث
لشعرية عن البلاغة بمعناها الجمالي إنما راحت تمتدح
أساليب جديدة مستمدة من فنون أخرى كما رأينا في كتاب
أدونيس الذي أقام بلاغة بقية السرد حيناً والدراما أحياناً أغلب
فالبلاغة عنده انفتاح للمعنى العميق للبلاغة- الامتلاء
الجمالي/ التأثيري/ التعبيري أي بلوغ الشيء نروته مما يهين
له قدرة التبليغ البالغ أي تحقيق امتلاء تعبيري جمالي للمتلقى

وإدهاشه فالدراما في قصيدة أدونيس حالة إيقاظ متوتر
لشعرية عبر بقية التخيل وجمالياته إنها إيقاظ الحواس
والحساسيات للامتلاء ببلاغة الجمال الشعري الذي يؤدي دوره
بهذا التبليغ المدهش للابداع الشعري:

(قل لماذا تخاف من القمرمطي؟

أهو السيف؟ لكن سيف الخليفة أمضى

أهو البطش؟ لكن بطش للخليفة أدهى

أمن تخاف من الموت؟ انظر حولك- في الماء، في

الخيز- خير وأولى

أن تخاف من الفقر، وافرح

لأبابل جمدان قرمطي في

عصفها البهي) (١٠)

تنشأ بلاغة الدراما هنا من خصوصية المخيلة التي توجه التاريخ
إلى حقيقة للانزياح الإدهاشي لتأويل الأحداث الذي يفجر فيها
حياة تنشر أنوار مخيلتها التي توقظ تخيلنا وحواسنا الجمالية
هكذا تسميز بلاغة الحوار الدرامي في بناء قصيدة أدونيس
بأنوارها المشرقة على أفاق إبداعية نخصب النص عبر تحريره
لإشراق التفاعل الشعري الداخلي والخارجي فيعمل على تبينة
النص وفق مستويات ذاكرة المتلقي ثقافياً وفنياً فجعل الدراما
البنائية في القصيدة بديلاً للبلاغة القديمة وفضاء جديداً لاعادة
انتاجها الجمالي عصرياً مما يجعلها تنسجم مع الكون الجمالي
المسجل لزمنه الراهن وهكذا يحقق أدونيس في توجيهه الشعري
الجديد المعنى الفني والجمالي والابداعي في نصه لعنوان ديوان
(الكتاب- الأمل الآن المكان، الآن- مخطوطة تنسب إلى المتنبي،
يحقها وينشرها أدونيس).

الهوامش

- ١- أدونيس الكتاب- الأمل الآن المكان، الآن- مخطوطة تنسب إلى المتنبي
يحقها وينشرها أدونيس، ط١، دار الساقي، بيروت لبنان، ١٩٩٥
- ٢- رياض العبيد السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، مجلة
فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢٧٧
- ٣- أدونيس، الكتاب، ص١٦٧
- ٤- محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر،
العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢١٨
- ٥- محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر،
العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢١٩.
- ٦- عمار ضاهر: قراءة فلسفية للكتاب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر،
العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢٨٧
- ٧- أدونيس، الكتاب، ص٢٣.
- ٨- أدونيس، الكتاب، ص١٩٢
- ٩- أدونيس: الكتاب، ص٣١٦-٣١٧.
- ١٠- أدونيس الكتاب، ص٦٩

الثقافة العمانية مسيرتها وإنجازاتها

أين دور الأثرياء في دعم الثقافة العمانية؟!

احمد الفلاح

اختراق الجدران الصماء بإظهار عيدانها الغضة اللينة فالقة الأرض الصلبة ساعية لتحدي الأسوار المنيعه تطل ملتصقة بين الفينة البعيدة والأخرى في صحافة بيروت والقاهرة ودمشق وبغداد ومنابر هذه المدن الثقافية من خلال أسماء كمحمد أمين عبدالله وعبدالله الطائي ومحمود الفصيصي وقبلهم الشيخ أبو مسلم الذي نشر في القاهرة في صحيفة «المؤيد» في ١٩٠٩م وفي «الاهرام» بعيد ذلك ثم في «مجلة الكويت» في وقت لاحق. والشيخ سليمان بن ناصر المكي الذي نشر في «الهلال» القاهرة في ١٩٠٧م والأقلام التي برزت أنجهم في زنجبار منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وهي أقلام عدت بالعشرات ومازال الكثير من ابداعاتها يتنام في المخازن لم تمتد إليه الأيدي لإبرازه وإظهاره أمامنا ناشئنا في بلادنا هذه وفي الوطن العربي كله.

ومن أبرز هؤلاء الشيخ هاشل بن راشد العسكري الذي أثنى صحافة عمان في زنجبار بكتاباتهِ وكان له ولزملائه الدور المهم في انبثاق الثقافة الجديدة بتلك الفترة. ولقد كشف صديقنا الباحث الأكاديمي الجاد محسن الكندي عن جانب من ذلك في كتابه القيم الموثق الذي صدر مؤخرًا في بيروت عن الصحافة العمانية المهاجرة.

تلك كانت الالتماعات الأولى ثم توالى محاولات كسر العزلة حيث نشر عبدالله الطائي في «الرسالة» القاهرية تعقيباته على الدكتور زكي مبارك في أربعينات القرن الماضي وتواصلت المحاولات حتى نهاية العقد السادس من ذلك القرن قصائد ومقالات وإبداعات تتسلل نحو الصحافة العربية في الخليج وفي اقطار الوطن العربي الأخرى.

وكتب مخطوطة أخذت نفسها ومضت لتصدر في دمشق

إن الثقافة هي عنوان التقدم لأمة من الأمم فإذا رأينا ثقافة نشطة مزدهرة في بلد ما علمنا من فورنا أن ذلك البلد يعيش حالة من التقدم والنهوض والتطور.

ومسيرة ثقافتنا العمانية مرت بمراحل مختلفة خلال العقود الثلاثة الماضية. ولعلني إن أكون مادحا ومجاملًا وربما كذلك إن أكون ناقدًا ولكني سأحاول أن أتتبع الأمور كما هي في أرض الواقع داعيًا في الوقت نفسه إلى ضرورة أن نتأمل أحوالنا بصدق ولا نغضض أعيننا عن الأخطاء والقصور. واحسب أن من نظم هذا المهرجان يسعدنا النقد أكثر مما يسعدنا المبالغة والإطراء.

إن عن الثقافة الحديثة في عُمان نقدرت.

الثقافة الحديثة في عمان مسيرة امتدت ووصلت اليوم إلى ثلاثين من عمرها وهو عمر اكتمال الشباب ونضجه وزهوه وثأفه قول بلغت ثقافتنا فعلا مبلغ الشباب الغني الناضج والقوة والنضوج من علامتهما الحركة والانسياب والتدفق والحيوية في أجلى صورها. إن كانت الثقافة في وطننا قد تجاوزت صباها ومرامقتها وتوسطت مرحلة الشباب في أوجه ونضارته كما تنهينا عن ذلك العقود الثلاثة التي مرت من أعوامها؟ فما أية ذلك وما برهانه؟ ثلاثون عاما مضت وهو عمر يشهد فيه العود لكائن حي وتقوى جذوره وفروعه. فهل استطاعت ثقافتنا أن تنمو وتنش وأن تقطع مراحل عمرها كما هو حال الكائنات وشأنها؟ أم أن أعوامها تسارعت في المسيرة وظلت هي هناك قابعة في مهد طفولتها لم تستطع الانفلات من شباك الشرقة الأولى فأستمرت متعسرة النمو تسبقها أعوامها. عمرها عمر الشباب الفتى وجسمها وعقلها معلق بأطوار الطفولة ومرحلتها؟ ذاك سؤال وليس جوابا. تساؤل وليس توصيفا أو تقريراً.

فيل ١٩٧٠ كانت هناك ملامح من الثقافة الحديثة تحاول

« أقيمت بندوق (عُمان.. في القرن الحادي والعشرين).

« كاتب من سلطنة عُمان

والقاهرة وغيرهما من عواصم العرب.

كان ذلك قبل عام ١٩٧٠ أما بعد ذلك فقد انفتحت الأسوار وبدأت عناصر الثقافة تبرز وتماثل التشكل وتنافعت أقاليم كثيرة تخط سطورها ابداعا محضاً أو مقترحات وتصورات وتمنيات. وفي عام ١٩٧٠ ذاته أطلق الوزير المرحوم عبدالله الطائي بشارته لأهل الثقافة معلناً أن من أولويات وزارته انشاء مجلة ثقافية شهرية واقامة مهرجان سنوي للشعر. وكان وقتها وزيراً للإعلام وكانت الثقافة من ضمن مسؤوليات وزارته ولكن البشارة لم تتحقق للأسف حتى الآن بالنسبة للمجلة وتحققت قبل عامين فقط بالنسبة لمهرجان الشعر. ومنذ ذلك الحين والأمال تتصاعد نحو أفق عماني مشرق بأضواء الثقافة ومصباحها وقد توالى مشروعات وقدمت اجتهادات وآراء تنبع كلها من الادراك العميق لأهمية الثقافة في هذا البلد ولمكانتها المتعززة في تربيته.

ثقافة تراكتت عبر القرون بألوان وصفات كثيرة تركت في الناس بصماتها واضحة جليلة. وأعطت المكان سمة خاصة به تميزه عن غيره من الأمكنة. تميز الجزء من الكل وليس تميز الضد عن الضد. تميز يديني وبقريه من منبع ثقافته العربية الفخسب ولا يقصيه عنه. تميز الفرع الممتد من الشجرة الكبرى الذي يمتص غذاءه منها ولكنه يزهر حين يزهر برائحة قد يكون شذاها يختلف قليلاً ويثمر يوم يثمر ثمرة تضيف الى مذاقات النصار الأخرى لبقية الفروع مذاقاً جديداً. تميز يقوي الروابط وينميها ولا ينفصل عنها.

هكذا بدأ الناس يسعون للثقافة ويحاولون من أجلها. وهكذا بدأت الاجهزة الحكومية والأهلية واحدة بعد أخرى تقدم اسهاماتها قلت أو كثرت. الإذاعة ثم التلفزيون ثم الأندية ثم أقسام الثقافة في قطاع الشباب ثم وزارة التراث والثقافة ثم جامعة السلطان قابوس ثم بلدية مسقط وكذلك النادي الثقافي والمعتدى الأدبي ونادى الصحافة والصحافة المحلية وفرق المسرح الأهلية وجمعية الفنون التشكيلية والفرق الموسيقية ومنها الفرقة السيمفونية وشقيقاتها ومركز الموسيقى العمانية التقليدية وكلليات التربية وكلليات عمان الفنية الصناعية ومؤسسات أخرى عديدة رسمية وأهلية. منها مكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدى التي قدمت مساهمات مشكورة في تحقيق بعض المخطوطات النادرة وطباعتها ومكتبة الإمام نور الدين السالمي بكنوزها النفيسة ومكتبة الشيخ سالم بن حمد الحارثي بوثائقها المهمة ومخطوطاتها القيمة والمكتبات الخاصة الأخرى.

وبعض الأندية الرياضية التي أفردت للثقافة حيزاً أوسع وأكثر تميزاً عن غيرها. ومن نماذجها نادي المضرب ونادى بهلاء ونادى الصمراء ونادى عبري ونادى النصر ونادى عمان والنادى الاهلي ونادى العروبة وأندية أخرى. وتفاوتت في حجم الأنشطة وتنوعيتها وعددها. وكذلك أندية الطلبة العمانيين وتجمعاتهم في الخارج التي كانت لها اسهاماتها الثقافية الملحوظة.

وهناك تجربة «النادى الوطنى الثقافى» ومجلة - الثقافة الجديدة- وأنشطته المختلفة في الندوات والمحاضرات والند التشكيلي وحتى الموسيقى وقد أنشئ هذا النادى في مطرح عام ١٩٧٤ وتضافر على انشائه نفر من المهمين بإبراز عناصر الثقافة العصرية في المجتمع والتركيز عليها. من الأجيال الجديدة التي كانت ماتزال في يفاعه الشباب ومن أولئك الذين سبقهم عمراً وتجربة. منهم من حلقت الآن أرواحهم مسافرة في واسع الفضاءات الرحبة مستريحة في رحاب السماء العالية من أمثال خميس بن حارب العوسنى ومحمود القصيصي وعبدالله بن صخر العامري، ومنهم من لا يزال يكابد هموم العيش ويخوض غمرات الحياة وأحاسيرها من أمثال حمد الراشدي ويحسى السليمي وأحمد الفلاحي وعديد من رفاقهم وقبل هذا كان النادى العربي الذي ظهر في ثلاثينات القرن الماضي مستهدفاً للثقافة الحديثة ومجالاتها وليس من معلومات عنه لدينا سوى ذكر الأستاذ عبدالله الطائي الأستاذ مبارك الخاطر الباحث البحريني له في إشارة خاطفة لا تعطي أي بيان مفصل.

وكذلك جهود فردية بذلها أشخاص بعينهم في خدمة الثقافة منهم على سبيل المثال لا الحصر السيد محمد بن أحمد البوسعيدى والشيخ هاشل بن راشد المسكري والشيخ محمد السالمي والشيخ سالم بن حمد الحارثي والأستاذ عبدالله بن صخر العامري والأستاذ علي بن محسن آل حفيظ في ظفار والشيخ محمد المدحاني في مسندم والفنان ربيع بن عنبر في صور.

ولا ننسى كذلك السيد عبدالله بن حمد البوسعيدى سفيرنا السابق في مصر والصالون الثقافى الذي كان يقيم في القاهرة (صالون الفرايدي) الذي كان مطعماً ثقافياً عمانياً بحق في قاهرة المعز تلك المدينة العربية الغنية بالثقافة والفكر. وعلى أثره مقتدياً به ومقتفياً خطاه جاء الصالون الثقافى الذي يقيم سفيرنا في الأردن الأستاذ حمد بن هلال المعمرى في العاصمة الأردنية عمان. وقبلهما كانت الندوة

الأسبوعية التي كان يقيمها في بيته الشيخ عبدالله بن علي الخليفي، وعشرات من أمثال هؤلاء.

مؤسسات وأفراء، وأجهزة وجماعات، مسيرة استمرت واتصلت على مدى السنين تكمل الازدهار التي بدأت قبل ذلك بكثير. ولكن ما هي الحصيلة؟ ما هو المستوى الذي وصلنا؟ ما هي الدرجة التي أمكننا الصعود إليها من درجات السلم؟ بعد كل هذه المحاولات. ما هي النجاحات التي حققناها؟ وما هي الانجازات التي أحرزناها؟ وما هي الجوائز التي فزنا بها؟ ما هي الثمار التي جنيها؟ وما هي الغلال التي حصدنا؟ وما هي الأشواط التي قطعنا؟ وابن نحن اليوم. هل اقتربنا من الوصول إلى طموحات كنا نبتهجها؟ هل أدرنا من الأمان ما كنا به نعلم؟ هل كان الحصاد المتحقق يتناسب مع عمر الثلاثين لذي هو عمر الفتوة والشباب والعطاء السخي؟ تلك أسئلة لا بد من طرحها وتأملها في ضوء الحقيقة والواقع. ولعلني أبادر وأقول أن ما تحقق كان شيئاً طيباً وإن لم يكن بقدر الطموح ولا بقدر الامكانيات ولا بقدر عظمة الموروث الذي يفترض أن تكون سعته وحججه الدافع والحافز والمحرك لما هو أكثر وأكثر ما تحقق.

« مئات من المخطوطات كانت على وشك الاندثار ظهرت مطبوعة يتداول نسخها الألوף بعد أن تم تداركها قبل أن تلحق ببنات من مثيلاتها طحنها الزمن ولم نعد اليوم نسمع إلا بأسمائها وكثير منها لعله غاب حتى اسمه المجرى وإن كنا نتمنى لو أنها حققت تحقيقاً جيداً. كما حصل في كتاب الابانة مثلاً.

« منائر من القصور والحصون التي تؤرخ للماضي المجيد اصابتها الأيام بدواهيها وأثرت في ثباتها وشموخها وجمال بنائها استعادت ألقها وبهاءها بعد أن جرى ترميمها. ولو أن ترميم بعضها رآه بعضهم أقل مما كان ينتظر ولكنها نقول إن الاسراع في ترميمها لعله كان السبب في النقصان.

« متاحف متعددة ومتخصصة تتحدث عن البلد والناس في الأزمنة البعيدة وتعكس أحوال البيئة وتنوعها، تعد من الانجازات التي تحققت ضمن المسيرة الثقافية

« ترجمة بعض الكتب غير العربية مما يخص تراثنا وأعلامنا وثقافتنا وبلادنا.

« معارض مهمة تقام في شرق الدنيا وغربها مرة هنا ومرة هناك تحكي قصة عمان وأخبارها.

« استضافة محاضرات وأنشطة وندوات تتعلق بالثقافة والفكر والأدب بين فترة وأخرى.

« ندوات الأعلام والشخصيات البارزة في تاريخنا يقيمها المنتدى الأدبي وندوات أخرى مثلها عن شهرات المدن كصحار وتزوي وصور وظفار وعبري وغيرها مما لعله سيأتي « اكتشاف العديد من المواقع الأثرية المهمة في مناطق متعددة من عمان، وعلان كلها آثار وتراث طمرت الرمال الكثير منه تحت طبقاتها المتراكمة عبر السنين.

« معرض مسقط للكتاب وهو معرض أخذ يتلمس طريقه بين معارض الكتب العربية وإن كانت خطواته مازالت في بداية الطريق. ويفتقر للأسف للأنشطة الثقافية التي تصحب مثل هذه المعارض في العادة من الندوات والامسيات والمحاضرات والمنافشات وتلك مسألة لا بد من التنبيه لها في دورات المعرض القادمة. بالإضافة إلى معوقات وإشكالات أخرى تواجه المعرض وتنتظر الحل

« مهرجان الشعر العماني وهو مسابقة أدبية كبرى تعيها البلاد في احتفالية زاهية وتمنح فيها الجوائز للفائزين.

« مهرجان الأغنية العمانية وما يسعى له من تطوير للأغنية والارتقاء بها وإن رأى أهل الفن أنه لم يزل دون الطموح ولكن من سار على الدرب وصل.

« مهرجان الشعر العربي الأول والثاني الذي تحول بعد ذلك إلى مهرجان خاص بالشعارات العربية تحت اسم «مهرجان الخنساء».

« مهرجان بلدية مسقط الكبير الضخم الذي علت فيه أصوات الثقافة وتنافعت أشعتها من النحت والرسم والموسيقى والمسرح والسينما والشعر والمحاضرات والأزياء والفلكلور في تنوع متكامل هو الأرقى والأجمل حتى الآن في مناسبات الثقافة ومكاسبها.

« الندوات العديدة المتنوعة في جامعة السلطان قابوس وفي كليات التربية وكليات عمان الفنية ونادي الصحافة وكلية الشريعة.

« ما يقوم به قطاع الثقافة في هيئة الشباب من ندوات ومحاضرات ومهرجانات ومسابقات مسرحية وتشكيلية وشعرية وقصصية وبحثة وعلمية من خلال مسرح الشباب ومرسم الشباب والنادي العلمي ودائرة النشاط الفني والثقافي. « ما تقوم به فرق المسرح الأهلية من جهود مشكورة في سبيل تطوير المسرح والارتقاء به على قلة امكانياتها وانعدام الدعم لها.

« وكذلك ما تقوم به جمعية الفنون التشكيلية وما يقوم به مركز عمان للموسيقى التقليدية والفرق الموسيقية المتخصصة الأخرى

* وما تقوم به الاذاعة ويقوم به التلفزيون وتقوم به الأندية وجمعيات المرأة وغرفة التجارة والصناعة والمكتبات الخاصة ووزارات الأوقاف والتعليم العالي والترفية والتعليم والتنمية الاجتماعية وغيرها من المؤسسات والجهات الرسمية والأهلية وفي المقدمة منها وزارة التراث التي لها الشأن الأول في ما يخص الثقافة ويعنيها.

* كل هذا إضافة مهمة للثقافة وليئات تتكامل مع بعضها لتشكل الأساس والركائز التي تنهض عليها الاعمدة ويقوم بها البناء ولكن هل هذا هو كل الطموح؟ هل هذه الفئرات للمتفرقة التي تلوح من هنا أو هناك هو البناء الثقافي المكين الذي يعبر عن إرث عمان وحضارتها وفكرها وإنسانها؟ ذلك سؤال أتركه من غير جواب واتجه بسرعة وأقول إذا كانت الثقافة الحديثة في المصطلح الذي نختاطب به اليوم تتمثل ملامحها الغالبة في المسرح وفي السينما وفي الفن التشكيلي بأنواعه وفروعه. وفي المواسم الثقافية، وفي المحاضرات والمؤتمرات والندوات المتخصصة، وفي الموسيقى وفي الفلكلور، وفي المجالات الثقافية، وفي الكتاب الحديث (القصة والرواية والمسرحية والمقال والنقد والشعر الجديد) وفي المكتبات العامة وفي المراكز الثقافية التي تترى فيها الثقافة وتنمو. وفي الجوائز الثقافية، وفي مختلف فروع الإبداع من المكتوب إلى المشخص إلى المرسوم، وفي اتحادات وروابط وجمعيات الكتاب والفنانين والمثقفين. إذا كانت هذه هي ملامح الثقافة العصرية كما تعبر عنها كلمة (ثقافة) في مفهوم لغتنا اليوم فهل تراثنا نشط أو نبالغ إذا قلنا أن ثقافتنا العمانية مازالت في خطواتها الأولى وإن ما تم إنجازه خلال العقود الثلاثة الماضية يظل في أدنى المراتب وفي أولى درجات السلم الطويل الكثير الدرجات. وأقل بكثير من مستوى الطموح.

* إننا نرى أن على الجهات المعنية بالثقافة رسمية كانت أو أهلية أن تقترب أكثر من شباب المثقفين والمبدعين وأن توثق العلاقة معهم وتستعين بهم في فعاليتها وتصفي لأرائهم ومقترحاتهم وتعمل لتوظيفهم في أجهزة الثقافة وتسعى لمعاونتهم في طباعة كتبهم وشراء مجموعات منها لتوزيعها وتبادلها مع المؤسسات النظرية في الخارج، وكذلك إقامة الندوات لاهداراتهم الجديدة وإيادهم لتمثيل الثقافة العمانية في المشاركات الخارجية. ودعم مساعيهم في تكوين اتحاداتهم وروابطهم التي يجب أن تؤسس لتكون عنواناً لهم تنظمهم وتنظم أمورهم كما هو الحال في كل بلاد العالم.

* وأيضاً مما نود أن نقتصره على هذه الجهات المعنية بالثقافة

في وطننا أن نتخفي في كل عام مجموعة ولو صغيرة من المبدعين الشباب يتم اختيارهم في مسابقات تصفيات لإرسالهم للدراسة المتخصصة في مجالات الثقافة وشؤونها في الجامعات العالية المستوى وتأهيلهم بعد ذلك بالدرجات العلمية الأعلى ثم تسند إليهم الوظائف التنفيذية بعد إكمال دراساتهم ويكون ذلك الرفاد البشري متصلاً ومتواصلًا باستمرار سنة بعد سنة لتكون لدى هذه الجهات أجيال عارفة خبيرة متخصصة يمكن للمسؤولين الاستعانة بهم في الأنشطة والأعمال وإرسالهم لتمثيل البلد في المؤتمرات الدولية.

* ولا بد كذلك لكي تتطور ثقافتنا وترتقي وتحرز النجاح المؤمل أن تكون لدينا خطة ثابتة لا تتغير ولا تتبدل إلا في أضيق الحدود تكون هي المنهج الذي نسير عليه في ملاحقنا ويرامجنا، ويدون خطة كهذه لا يمكن لعمل أن ينتظم وأن يأتي بنتائج مرضية

* وما دمنا في الحديث عن الثقافة ومسؤولياتها ومؤسساتها أود هنا القول أن المسؤولية هي مسؤولية الكل وليست مسؤولية مؤسسة أو وزارة بعينها. إنها مسؤوليتنا جميعاً وعندما أقول (مسؤوليتنا) فإني لا أقصد الدولة والحكومة وأجهزتها الرسمية فقط ولكنني أقصد نفسي قبل أي أحد وأقصد كل من يشعر بانتمائه للثقافة وله اهتمام بأمرها، ماذا فعلنا نحن للثقافة وما هي إنجازاتنا في سبيلها. إننا نفتقد ونرفع أصواتنا بالشكوى والتذكر وعدم الرضا وما أسهل الكلام وما أشق الفعل وأصعبه. فإن كنا نريد تحقيق ما نطمح إليه من ثقافة حديثة رفيعة تليق ببلدنا وتتفق مع ما وصل إليه العالم المتقدم. فليتنا أن نبذل الجهد ونسيل العرق ونضع خطوات على الأرض ولأن نتكل على الدولة لتقوم نيابة عنك بكل شيء وتقيم لنا حتى الكيانات التي يجب أن تقيمها لتلم شملنا وترعى شؤوننا. ونعم لعل وطننا قد صنع أشياء جميلة للثقافة. ومن المؤكد أن الكثير منها ناقص ليس بمكتمل وأعمال البشر يعثرها النقص والقصور والكمال لله ولكني أزعج وأنا متيقن من صحة زعمي أن بالامكان أن يكون الصنيع أجمل وأفضل وأكبر لو استخدمت كل الطاقات والامكانيات وإنها لكبيرة وليست مينة، إنني أتأمل أحوال دول شقيقة من حولنا بعضها القريب في الموقع منا وبعضها البعيد أبعد ما يكون البعد فأرى من الانجاز ما يهرى ويفت الانظار وليس لدى هذه الدول من الامكانيات فوق ما لدينا ولعل بعضها أقل منا من حيث الحضارة والموايرث الفكرية والمعرفية ولكنها أقامت عملها حين أقامت على أساس محكم من التخطيط الدقيق

والنخبة المثقفين واستند الأمر يوم أسندته إلى من يفقه شأنه ويعرف نواحي مداخله ومخارجه.

وفي هذا المقام لابد من التأكيد بقوة على أهمية المال ودوره في صنع أي عمل أو أي إنجاز يراه له الدقة والبروز، فالمال هو الأساس لأي عمل مهما كان نوعه وطبيعته. وأعلم أن المال ليس كل شيء ولكنه الشيء الذي لا بد منه، ولهذا لابد من رصد الأموال وزيادة الموازنات لتستطيع الأجهزة والمؤسسات القيام بما يرواد منها.

وفي السياق نفسه نود الإشارة إلى صغر وضعف الجوائز المادية التي تمنحها المهرجانات والجهات المقتصة بما لا يتفق مع أهمية تلك الجوائز ولا يليق بمستواها ونوعيتها ومن أشللك ذلك مهرجان الشعر العماني وجوائز المنتدى الأدبي وجوائز هيئة الشباب وغيرها من الجوائز. وأنا هنا لا أقدم حصرا وإنما أضرب أمثلة وأرى أن هذه الجوائز لابد من رفع قيمتها وزيادةها لتكون مناسبة للغرض الذي أنشئت من أجله. وما يقال عن الجوائز يقال كذلك عن المكافآت وطالما أنا في إطار الحديث عن الجوائز فإن نفسي تراودني لطرح اقتراح إنشاء جائزة عمانية كبرى للثقافة والأدب يكون لها تميزها وتقدمها بين الجوائز تليق بإسهامات عمان في الحضارة الإنسانية.

وفي حديثي وأنا أتحدث عن مفهوم الثقافة أود القول أن جهازي الإعلام الإذاعة والتلفزيون بإمكانهما إعطاء الثقافة العمانية والتراث العماني أكثر بكثير مما يعطيهما في الوقت الراهن ومثل هذا القول نقوله أيضا عن جامعة السلطان قابوس هذا الصرح الكبير الذي نتظّر منه شيئا أكبر وأهم مما نراه الآن وهو قول ندهه أيضا ناحية النادي الثقافي والمنتدى الأدبي ونادي الصحافة وناحية مؤسسات أخرى تعليمية واجتماعية نظن أن لديها المزيد الذي تستطيعه لو أرادت وتذكر أن هذه المؤسسات جميعها تقدم إسهامات طيبة ولكننا نطمح إلى زيادة نرى أنها قادرة عليها.

وبعد هذه الوقفات السريعة التي جاءت خبط عشواء كما يقول المثل القديم. استأذنكم قبل أن أنصرف في التوقف عند ثلاثة أمور أجد أنه لا بد لي من التوقف معها.

١ - وأول هذه الأمور هو وجود وزارة خاصة بالثقافة في عمان وذلك دليل على الأهمية التي توليها الدولة للثقافة حيث خصصت لها وزارة مستقلة ولم تلحقها بوزارة أخرى كما هو الحال في كثير من الدول. فعمان من الدول القليلة في المجموعة العربية التي لديها وزارة للثقافة. وأنا أرى أن ذلك من الضروري الذي لا غنى عنه في عمان الثرية بحضارتها وإرثها

الثقافي الواسع.

٢ - الأمر الثاني هو مجلة (نزوى) وهي كما تعلمون منبر الثقافة الأبرز والأهم في بلادنا اليوم وقد حققت لعمان شهرة واسعة وأصبحت حديث الأوساط الثقافية والتخب الأكاديمية في البلاد العربية. ولا يكاد العماني اليوم يقشي أي منتدى من منتديات الفكر أو يحضر ملتقى من ملتقيات الأكاديميين والمثقفين إلا ويجد حديث «نزوى» قد سبقه هناك ويسمع الثناء والاشادة بهذه المجلة وما أحرزته من مستوى يضعها في مصاف المطبوعات الراقية الممتازة. ولعل أهم الأسباب في السمعة التي نالتها هذه المجلة هو رئيس تحريرها الصديق الشاعر سيف الرحبي الذي استطاع أن يثبتها هذه المنزلة العالية. وهذا يعيدني إلى ما سبق أن ناديت به مرارا وتكرارا وهو أن تنشط مثاليذ الأعمال بمن يحسنونها ويعرفون مقاصدها فهذا يستطيع أن ينجح هنا إنجازات باهرات ولا يستطيع أن يفعل في مكان آخر الشيء المنتظر لأنه لا يجد العطاء في ذلك الموقع. وحين أتحدث عن «نزوى» المجلة لابد أن أؤالي تكرار مناشدتي للمسؤولين لتكون هذه المجلة شهرية يلقيها المثقف العربي في مطبخ كل شهر فالمجلة الشهرية دورها أقوى وتأثيرها أبلغ وليس من الكثير على بلد مثل عمان أن تكون له مجلة شهرية.

٣ - أما الأمر الثالث فهو تساؤل سبق أن بدأت بطرحه منذ أكثر من عشرين سنة في مقالات منشورة وقد ظلت أعود إليه وأذكر به مرة بعد مرة وذلك التساؤل هو أين دور أغنياء عمان من أفعال الثقافة ومنجزاتها؟ بماذا أسهموا؟ وما الذي قدموا؟ فأنا أعلم ولعل أكثركم يعلم كذلك أن هناك أغنياء من العرب في مصر والمغرب واليمن وفي بلاد عربية أخرى يقدون على الثقافة ويقدمون لها الكثير من العون والمساندة بإنشاء المسارح والمكتبات العامة والمتاحف ودعم الباحثين وطبع الكتب وتأسيس الجوائز المهمة. ولقد تعددت ضرب الأمثلة بأغنياء العرب ولم أشأ الإشارة إلى أغنياء العالم المتقدم في أمريكا واليابان وأوروبا حيث يصنع المال الخاص الإنجازات الضخمة للثقافة وأهلها. تساؤل ظل معي منذ عقدين من السنين أعود للتذكير به بين القفينة والفينة. وما أنا أطرحه مجددا اليوم في هذه الندوة الطيبة مختتما به مداخلتي التي لعلها طالت أكثر مما توقعت وودت عله يجد من يصفي إليّ ولو بعد حين.

شهوة السرد

لانهائية الحكى

الملع والحلم

عبد القرمطاس

كانت من زوجة مخلوق أعظم وأقوى من الملوك أنفسهم ، حيث تقول القصة أن عفريتاً اختطف فتاة ليلة عرسها ووضعها في علية وجعل العلية داخل صندوق أقفله بسبعة أقفال وجعله في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج وكانت الفتاة قد خانت العفريت خمسمائة واثنين وسبعين مرة أثناء سجنها في العلية والعفريت لا يعلم من الأمر شيئاً .

إن تبرير الخيانة بالنسبة لهذه القصة هو الانتقام ، وأن المرأة إذا أرادت فعل شيء لا يفلجها الأمر مهما كانت الأسباب

السؤال الذي يلح الآن بقوة . هل تحمي المؤسسة الزوجية الشرعية مثلاً (كنموذج للعلاقات الإنسانية) أو المؤسسة العفارية للشرعية (كنموذج للقوى الخارقة) الإنسان من الخون ، أو هل تصونه من الانتقام بالخيانة على أقل تقدير ؟ هذا مثار جدل وشك ، طبعاً ...

أليست ردة فعل الإنسان الذي يتعرض للأزمات والضغوط مفتوحة ولانهائية ولا تدور بخلد عاقل ؟

أليس العقل مغيباً أصلاً ؟ وما هي جدواه إن وجد ؟ لأنه لو وجد العقل لما حدثت أزمة أصلاً في بلاط الملك ، ولما تجلت المشاهد الفضائحية لمجرد إدارة الملك ظهره ، حتى قبل الشروع في السفر !!!

فإذا قدرنا أن أفعال الملك مجنونة (بمعنى اللامعقولة) ، وأفعال زوجته وأفعاله مجنونة ، وأفعال الصاشية مجنونة ، وأفعال الوزراء والمتنفعين مجنونة ، فمن باب أولى أن تغدو أفعال عامة الشعب أكثر جنونا وهي التي ترنو إلى الحرية والعيش بسلام والتمتع بالجمال بصفته بشر بحق لهم ممارسة إنسانيتهم .

استمر فعل الصدمة لدى «شهریار» مدة طويلة من الزمن تقدر بثلاث سنوات ، حيث كانت ردة فعله هو القتل والتمتع بالمشهد المسموي بعد قضاء ليلة من التمتع والتلذذ بافتضاض بكارة فتاة عزيزة . وهو نوع آخر من القتل

دائماً وأبداً ، الأسئلة هي التي تقض المضاجع ، تطلق المياه الساكنة في النفس ، تدعو إلى شد الرحال للبحث عن شيء يهدئ من البروع ويشفي الغليل ، أو لركوب أهوال مغامرة تشيع الحياة وتتقصي الأحلام .

لذا سأبدأ بسؤال وسأنتهي بسؤال :

لماذا تحاك القصص ، ويستمر السرد ، ومن ثم تبقى الحكاية ، وتتواصل الحياة ؟

سؤال قد يلج عمق الحكاية ويعري النص محاولاً الكشف عن شموسه / أسرار البقاء ، سر الوجود ، ديمومة الحياة وصيرورتها .

إن النموذج الصارخ الذي يهوي بحضوره عند هذا السؤال هو حكايات ألف ليلة وليلة حيث تبدأ المسألة ، في الحكاية الأم / الرئيسة ، بصدمة قوية غير متوقعة وغير مبررة بعد أن ظل الملكان الأخوان مدة عشرين عاماً يحكمان بالعدل ويعيشان في غاية البسط والانفراح . أو هكذا يتوهمان .

هذه الصدمة ، غير المبررة ، هي الخيانة الزوجية .

يعتبر الفعل غير المبرر عملياً شيئاً من الخون . فزوجة الملك تعيش حياة مرفهة وتنال كل ما تتمنى وتحقق كل ما تحلم به ، كزوجة لملك أكبر الإمبراطوريات .

فلماذا الخيانة ، إذن ؟؟؟

قد نجد تبريراً لهذه المسألة بمنطق عصرنا الحالي ، لكن في ذلك العصر ، فعل الخيانة غير مبرر تحت أي ظرف من الظروف ، إلا إذا كان البشر يعيدون الأزمات التاريخية بأشكال مختلفة ومتغيرة ، أي بأنماط معاصرة .

قد نستشفق من هذه الحالة مفهوم الفعل غير المبرر وهو الخيانة ، أما الفعل المبرر / المسبب فهو فعل يحق لصاحبه أن يمارسه ، كالجائع مثلاً يحق له التسول . أما بالنسبة للإنسان المتقم فإن التسول فعل ذميم بالنسبة لصاحبه .

ومع ذلك ، أرى أن فعل الخيانة لزوجتي الملكين الأخوين مبرر بالرغم من عدم تبيان الأسباب صراحة في نص القصة . فالقصة التي تليها تؤكد أن الخيانة مبررة حتى لو

« قاص من سلطنة عُمان »

الضمني .

ظاهر العدوانية تلك ، تخفي شيئا باطنيا يقلق الملك ، شيئا يروّعه ، يعيشه في هلع دائم ، شيئا يخاف نهايته ، هو فقدان الملك لإمبراطوريته وسلطانه .

الزوجة شريكة في الحكم / السلطة بحكم العلاقة الزوجية وبحكم النسل الذي ولدته تلك العلاقة بينهما . وعندما يكتشف الملك خيانة زوجته فمعنى ذلك ضياع الإمبراطورية منه ، وسوف ينتقل الملك للزوجة وللأبناء وللرجل الذي شارك زوجة الملك الخيانة . وسيتم ذلك إما بقتل الملك مباشرة أو بإزاحته عن الحكم ونفيه . ولا يتحقق ذلك إلا بمؤامرة كيدية .

لذا ستظهر المؤامرة كمشهد يومي في حياة سكان القصر ، وسيكون كشف قصص المؤامرات هي مهمة السرد الذي يتميز بخلق الأحداث بأسلوب مراوغ وبابتداع أساليب جديدة لتدمير المخلية القديمة وبناء أخرى حديثة على أنقاضها . إن مقدمة المؤلف «المجهول» لها دلالة ما ، سنحاول أن نلج ظلالها قدر الإمكان .

«فإن سير الأولين صارت عبرة للأخريين ، لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر ، ويطلع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينجزر ، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين» .

إن مقدمة المؤلف تلك تؤكد على :

« أهمية الحركة التاريخية وعلاقتها بالحركة الاجتماعية وما تنتج عنها من تحولات وغيرها .

« إن الحركة الاجتماعية توجد تاريخها .

« الاستفادة من تجارب الآخرين والتي يمكن أن نلاحظ من خلالها طبيعة التحولات الكونية .

« أن الزمن لا يتوقف وأن المجتمع الذي لا يتحرك في المياه التاريخية مجتمع لا وجود له في تلك اللحظة التاريخية

«فاعلية السرد وأشكاله لفهم صيغ التحولات العامة والمؤثرة في حياتنا

«إن سير الأولين صارت عبرة للأخريين» قصص مجتمعات عاشت تحت ظروف معينة وضمن شروط اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة أفرزت وعيا تاريخيا معنا لا يمكن تجاهله في مسيرة ثقافتنا الإنسانية . ذلك الوعي هو في الأساس مرتبط على صراع العلاقات المختلفة في المجتمع وما أنتجه من خطاب ثقافي ولغة خاصة به يعبر عن التغيرات أو التحولات التي شكلت مجتمعا جديدا حتى لو كان بنسبة بسيطة أو ظاهريا .

من هنا أخذت السيرورات التاريخية أهميتها من خلال

علاقاتها المباشرة بالحركة الاجتماعية ، ولذلك كان الاهتمام بسير الأولين من أجل محاولة استكشاف البنيات التحول الاجتماعية في المسيرة التاريخية ، ومحاولة تفسير وتأويل الظواهر الاجتماعية مستندا على استجلاء بنّيات الظرف التاريخي المشكّلة للمجتمع .

قد يكون ما أشرنا إليه «نظريا» إلى حد ما . لكن المؤلف المجهول لأنفس ليلة وليلة يبرر أهمية «سير الأولين» لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر ، ويطلع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينجزر» .

إن مسألة الاعتبار تقودنا إلى أهمية بحث ودراسة الظرف التاريخي بمجالاته المختلفة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية ، وبدون دراسة الظرف التاريخي تصطبغ رؤانا بالترجيسية والفردية والوهمية .

بذلك المقدمة البسيطة ، التي سطرها مؤلف كتاب ألف ليلة وليلة ، أدخل مفتاحا للفضح الملك الذي تخيل حكما عادلا مستقرا

إذا أن سوسة الزيف والخداع أخذت تكشف ما يعتلج داخل غرف قصر الملك ، ومن أقرب الناس له .

الاستقرار المزعم ما هو إلا زمن موقوت للانفجار لحظة ما . وقد حانت تلك اللحظة في عز الفرح والانتشاء استعدادا للسفر في رحلة صيد ترفيحية .

من هذه الأزمة بالذات أخذت «شهرزاد» على عاتقها تحويل فهم المسار التاريخي عن المعاني المتعددة التي أفرزها المجتمع الجديد وحتى يمكن الحفاظ على إمبراطورية الملك من سقوط محتم ، ذلك أن الحركة الاجتماعية في مثل هذه الحالات تخلق صيغتها الجديدة وتاريخها الجديد .

إن التوصل بين الأقوام «فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين» حتمية تاريخية إلا إذا كان هناك انقطاع في التاريخ .

والسرد هو أحد أساليب التلاقي الموضوعي والروحي بين المجتمعات والأفراد عموما .

انفرد السرد منذ البداية عبر أساليبه وأشكاله المختلفة في التقاط مفاتيح التحولات الموضوعية أو التاريخية في القصة أو الحكاية .

والزمن «التاريخ» هو البنية الرئيسة والمشكّل المهم للنص السري مهما بلغت تقنيات روايته من فن وإبداع .

جاءت عوالم ألف ليلة وليلة لترسم لوحة الزمن لذاكرة جمعية تؤرجح فوانيسها داخل فضاءات النسيان التي تداهم المجتمع عندما ترك مياهه وتتطحلب جدرانها منذرا بموت قادم .

بهذا المعنى ، يُقلعنا السرد وتلقف النصوص كل تجربة يمكن لها إحداث دويّ مريب حتى يتناثرا الذبول وتتسع أحداقنا لنزى الفاجعة القادمة بعيون أكثر يقظة وأرحب مدى .

أبها النص ، أبها السرد قولاً ما تشاءان وكيفما تشاءان واستنبأنا لي الحكمة .

يقفز سؤال فضولي : إذا كان «شهریار» قد قتل الكثير من الفتيات خلال ثلاث أعوام ، فلماذا لا يؤثر المجتمع وأبواء الفتيات ضده كشكل من أشكال المقاومة ؟

أليس هذا الإرهاب كفيلاً بإطلاق شرارة التغيير والتحرر من العبودية ؟

ألا يمكن للإرادة الجماعية أن تنجز عملاً وطنياً وذاتياً في نفس الوقت؟ أم أن قوة السلطة جيهت غالبية فئات المجتمع كحصن لبقائهما ؟

ربما وربما لأن التاريخ يثبت فعالية الجهد الفردي (الذاتي) في التغيير أو ، ربما ، أراد الراوي أن يلفت انتباهنا إلى وسائل أخرى تقوم بنفس الدور من خلال الليالي التي يتماهى فيها الشعور بالاشعور والواقع بالخالي والنسبي بالمتطوّل . من أجل ذلك قبلت «شهرزاد» مهمة الزواج للقيام بالتغيير من الداخل ، هدم الأسوار المرعبة ، في الوقت الذي عجز المجتمع عن قيادة فعالية التغيير من الخارج .

أهو تطهير الذات الفردية / الجزئية والكلية ؟

كان مصير الفتيات اللاتي يتزوجهن «شهریار» ، هو الموت / القناء . عليهن أن يؤدبن دور العروس التي تزف مساء ، يتصنعن البهجة ويشعن الفرح والسعادة حول المكان . لكن ، هناك خطر فزع غير منظور يربطهن بمصير محقق . ذلك الخيط هو الزمن ، تلك اللحظة المنتظرة التي ستدمر كل مساحة الأمنيات وكل بلاغة الدعوات وكل خشوع الصلوات من أجل البقاء .

الصباح سيهطل لأهل العروس أخباراً مؤلمة بلا شك ، لأنهم يدركون مسبباً شكل الفارسة الدموية التي سيشتغلون على إيفائها / ردها في قبر ربما قد أعد من قبل حسب التوقعات المصرية . ليس هذا فحسب ، بل سيتمدد هذا الهلع / رعب المصير إلى ليلة أخرى حيث ستجوز عروس أخرى .

إن ، تبدأ الحكاية بالذلة / الزواج وتنتهي بالألم / الموت . وكان يفترض أن تبدأ الحكاية بالألم وتنتهي بالذلة ، أو هذا ما يفترض أن يحدث في النهايات المحتملة .

تلك حكاية أسطورية ليس فيها فعل الحكيم الخرافي الذي يقلب المشاهد أو يغير من نمط سير الأحداث مثلاً . حكاية

منطقية / واقعية / تقليدية ، والقصة لم تتغير . تنفل الأحداث كما هي من فتاة إلى أخرى . رجل يتزوج فتاة ويقتلها في الليلة ذاتها لأنه لا يثق في إخلاص النساء ، حينما اكتشف خيانة زوجته .

لذلك فالقصة واحدة ، والسرد واحد ، والحكاية واحدة .

«شهرزاد» ، قلبت القوانين . أدركت قوانين جديدة للنص ، أوباً الأخرى ، اكتشفت القوانين الأصلية لفعل القصة وهو أن هناك علاقة شرطية بين مسار القصة وتقنياتها و البقاء على قيد الحياة .

«شهرزاد» لم تكن فتاة عادية ، بل كانت ذات حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال) ، هذه هي الخاصية الأولى .

وكانت قد قرأت الكتب والتواريخ وسهر الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين ، قيل أنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والشعراء . فقالت لأبيها : مالي أراك متفهما حاملاً لهم والأحزان وقد قال بعضهم في المعنى شعراً :

قل لمن يحمل همّاً إن همّاً لا يدموم

مثل ما يقنى السرور هكذا تقنى الهموم

فلما سمع الوزير من لبنته هذا الكلام حكى لها ما جرى له من الأول إلى الآخر مع الملك . فقالت له : بالله يا أبت زوجني هذا الملك ، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لافلاصهم من بين يديه .) ، وهذه هي الخاصية الثانية : المعرفة والخبرة والتجربة .

هذا ما تأملته «شهرزاد» وفكرت به وعلى إثره قبلت التحدي للزواج من مصير محتوم في نهاية الزفاف ، وكأنها تعني بذلك محاولة شق طريقاً آخر لنفسها غير طريق سابقاتها اللاتي لقين حتفهن . طريق يشكل لها خصوصيتها أو هويتها ، حسب رؤية الفيلسوف «بول ريكور» بقوله «إذا أحطنا بحياتنا في نظرة واحدة ، فستبدو لنا حقلاً من الفعالية البنائية ، المستعارة من فهم السردى ، الذي نحاول من خلاله أن نكتشف ، لا أن نفرض من الخارج فقط ، الهوية السردية التي تشكلنا» .

من منا من لم يتمثل الحكايات في حياته الأولى / الطفولية ؟

من منا من لم يتماهى مع إحدى شخصيات الحكاية وأفعالها أثناء مراهقته ؟

من منا من تمشكل الحكايات شيئاً أو جزءاً من أحلامه ، طموحه ، مخيلته ، بل مشروعه المستقبلي ؟

من منا من لم يخطف وراء حكاية تخيلها في لحظة لدرء عقاب محتمل من أحد الوالدين ؟

وهناك نماذج معيشة كثيرة ، شكلت الحكاية فيها مساراً

مهما لحياتنا وقلبت الأحداث بشكل عجائبي لا نجد له تبريراً .

ففي مستهل ليلة الزفاف ، بدأت «شهرزاد» تحكي خيوط الروابط الشرطية - الاستراتيجية . والتي ستحقق لها استمرارية الحياة ليلة أخرى على الأقل . وأول ما بدأت به هو شرط فعل القص نفسه ، بعيداً عن القول الخطابي ، الوظيفي ، الإنشائي ، الذي ليس له تأثير الحكاية نفسها وعوالمها .

نسجت «شهرزاد» القصة / وضعت خطة الاستراتيجية ، وأخذت تمد بضميوطها إلى أبعد مدى . رسمت العوالم الخرافية / القهر ، وحاکت العلائق العجائبية / المستحل ، فجرت بناييع المخيلة / الممكن ، تعمقت إلى منتج التأثير الحسي للحياة / الرغبة ، بالمتعة ، لذة السرد وحلاوة البقاء من أجل الحكاية .

قامت «شهرزاد» بفعل السرد كحدث رئيسي ، أشعلته بمخيلة لا بد لها من التيقظ من أجل الاستمرار (تحطيم صنم المفهوم والصيغ الجاهزة) ولم تقم بدور القص التقليدي (دور الزواج وشهوة اللحظة) إلا بشكل مساعد لاستكمال تدفق شهوة السرد الذي أغرى الاثنين معا ، شهریار وشهرزاد ، مما زاد من مساحة حميمية اللقاء حيث كان الإدهاش والمتعة ، والتأمل ، والمعرفة والتآلف الروحي بينهما . (فلمات لها) دنيا زاد : وأين هذا مما سآدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك . فقال الملك في نفسه ، والله ما أظنلتها حتى أسمع بقية حديثها . ثم إنهم باتوا تلك الليلة متعانقين . حدث ذلك منذ نهاية الليلة الأولى . فتحولت العدوانية المضمرة في نفس الملك إلى نوع من المهادنة لسماع بقية الحكاية المحتملة . والتحول سمة مهمة من سمات القص ، داخل النص أو خارجه بفعل التأثير السحري (النفسي والمعرفي) على المتلقي

هناك شيء آخر ملفت للانتباه وهو سكوت شهرزاد عن الكلام المباح بعد نهاية كل حكاية . من أين استمدت «شهرزاد» الشرعية / الإباحة للكلام؟ وما هو الكلام المباح ؟

بشيء من التأمل نستطيع ملاحظة تلك العلاقة بين عملية إبداع الحكيم (للكلام المباح) التي تتطلب حذق البناء التحليلي . والتي لا تتحمل الاعتباطية / حسب قاعدة «تعلق السابق باللاحق» . وبين الفعل الواقعي (الإباحة للكلام) ، الحدث الذي تستمد منه الحكاية جذورها / خارجية النص . فالشرعية التي خولت شهرزاد الحكيم هي حدوث زواجها من الملك ، وثالیا من حقها المحافظة على

حياتها عندما يتهددها الخطر

كان الرابط الشرطي للبقاء هو الحكاية والتي لولاها لما استمرت الحياة . وتوالى القصص واستمر السرد على كل تنوعاته وتقنياته والذي كان عاملاً فاعلاً لامتداد الزمن ولاتساع فضاء الحكيم . لأن «للسرد سلطة عجيبة لا تقاوم . كلما يتقدم السرد كلما يهدأ المستمع وتسترخي ملامح وجهه المكفهر» أي أنه يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي عندما أخذ في السرد» . حسب رؤية د.عبد الفتاح كيليطو.

لم تنقل «شهرزاد» القصة (التجربة) كما يجب أن تفعل (تحكي) ، بل حاولت خرفنة التجربة حتى تصبح أكبر من وعي وتجربة وإدراك «شهریار» ، وحتى يصبح اللامعقول شيئاً واقعياً ، ممكن الحدوث والإحساس به إنشائياً .

حكمة «شهرزاد» المعرفية والثقافية هدتها إلى التفكير في استراتيجية سردية تحقق لها البقاء واستمرارية الحياة . كانت تلك الاستراتيجية محتملة ، قد تنجح وقد تفشل ، لكنها قابلة للتجريب والمغامرة .

إذن ، في كل الأحوال ، كانت الحكاية محتملة حتى بعد انقضاء الزمن التجريبي حسب الاستراتيجية السردية (ألف ليلة وليلة) .

سؤال يطرح نفسه علينا : هل بالضرورة اختلاق استراتيجية محتملة لسرد الحكاية ؟

إن ما كشفته حكايات «شهرزاد» هو ضرورة وجود استراتيجية ، ليست محتملة فقط بل محكمة أيضاً . فمن خلالها تسعى إلى إنجاز هدف أسمى وهو إنقاذ حياتها وحياة (بنات المسلمين) من موت محقق .

لذا عمدت عند وضع الخطة ، أو هكذا أضرمت ، على الأخذ في الاعتبار تقطيع الحكايات ، والتوقف عند مواضع مثيرة تجبر المستمع / المتلقي على الانتظار ليلة أخرى لاستكمال الحكاية . لكن الحكاية لن تنتهي ، بل تتناسل / تتوالد إلى أن تصبح كشجرة معمرة لا يعرف فرعها من أصلها .

يوهمنا تقطيع الحكاية بأن الأمر متعلق بحبكة القص نفسه ، لكن الحقيقة هو أن التقطيع صاغ امتداد الزمن الخارجي واستمراريته إلى أن بلغ ألف ليلة وليلة . نكتشف من ذلك ، أن تقطيع / تجزئة الحدث لم يكن اعتباطياً حسب أهواء الراوي لتصوير مشاهد متناثرة هنا وهناك ، بل كان لهدف سام وهو خلق استراتيجية التسلسل التاريخي / الزمني .

بالطبع ، كان الزمن قادراً على إحداث مفعول النسيان أو الاسترخاء أو التغاضي أو التضييل أو جميعهم مما .

والأهم من ذلك كله هو الخطأ الثقافي الذي ركزت فيه على إعادة صياغة مفاهيم وعظيمة «شهریار» عن تحولات الحياة وإحباطاتها، أفراحها وأحزانها، نقائنها وفسادها وعن العلاقات المختلفة بين البشر وعن أقدارهم الحياتية. استمرت «شهرزاد» في تحقيق المخيلة واستئثارها إلى أن جاءت لحظة استرداد الوعي (تقرير المصير)، لحظة الصدمة والمواجهة الواقعية واختبار نتيجة تجربة الرابطة الشرطي (القص). في الليلة الأخيرة، يجب اتخاذ القرار وتقرير المصير لأن الحكاية حسب هدفها الرئيسي قد انتهت، ويجب الآن كشف الحقيقة:

«قلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت له: يا ملك الزمان وفريد العصر والأوان، إني جاريك ولي (ألف ليلة وليلة) وأنا أحدثك بصديت السابقين ومواعظ المتقدمين، فهل لي في جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمانة؟ فقال لها الملك تمنني تعطي يا شهرزاد، فصاحت على الدادات والطواشي وقالت لهم هاتوا أولادي، فجاءوا لها بهم مسرعين وهم ثلاثة أولاد ذكور واحد منهم يمشي وواحد يجني وواحد يرصع. فلما جاءوا بهم أخذتهم ووضعتهم قدام الملك وقبلت الأرض وقالت: يا ملك الزمان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال، فإنك إن قتلتنني يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء. فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال يا شهرزاد: إني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية، وحررة نقية ببارك الله فيك وفي أهلك وأهلك وأصلك وفروعك. وأشهد الله على أنني قد عفوت عنك من كل شيء يضررك. فقبلت يديه وقدميه وفرحت فرحاً زائداً وقالت: أطال الله عمرك وزادك هبة ووقاراً».

كانت الحكاية (قصة شهرزاد) هي التي قلبت موازين القوى، وحولت نمط الحياة (الصفة الجاهزة) إلى غرائبية واقعية يمكن تحقيقها بالمغامرة (التجريب) والتقمص في أرواحيات النفس البشرية التي تكشفها الممارسة السردية. كنت أتساءل في نفسي: هل الحكاية انتهت فعلاً، بعد ألف ليلة وليلة؟

أعتقد أن الحكايات لا تبدأ من أجل أن تنتهي. قد تتوقف مرحلة تاريخية معينة نسبها نهاية زمنية بالنسبة لنا. رغم علمنا أن الزمن ممتد لا نهاية له. لكن الحكاية مستمرة مادامت الحياة تدب في عروق الإنسان، كما أن السرد الذي قوامه الزمن أصلاً لا يتوقف. و«شهرزاد» لا تزال - حينها - مستمرة في نسج أفعال

حكايات لا تنتهي وهي بجانب «شهریار» إلى أن يوافيهما الأجل المحتوم طبيعياً، ومن ثم تنتقل الحكاية بكل أفعالها القصصية للإنسان المغامر، لمن يحمل روح البقاء، وبذرة جنون الإبداع، والعمق الرويوي.

الأمر الآخر هو أن الحكايات كانت ضمن استراتيجيات محددة توقفت فعاليتها عند ذلك الحد المرسوم لها. لكن السياق السرد في حد ذاته لا ينتهي ولا يتوقف، حيث يمكن لرواة من أزمنة لاحقة تناقل تلك الحكايات عبر الأجيال ويستفاد منها كإضافة تخيلية للذاكرة المعيشة، لأن الحكايات مدونة وإن لم تكن مدونة فستروى بطرق مختلفة حسب تعدد المرجعيات المتنوعة للرواة. كما يمكن أيضاً إبداع حكايات أخرى خارج تلك الاستراتيجية متزامنة مع السياق السرد العام، لأن شهرزاد و شهریار / الراوي والمتلقي مساهمان فعالان في إدارة شؤون الحياة اليومية الاجتماعية منها والسياسية والثقافية وما تفرزه من أحداث / حكايات تؤثر في تقرير مصير شؤون الدولة، مثلما تؤثر في تربية أبناء الملك بصفتهم الورثة الشرعيين للحكم من بعده.

هل هذا كل شيء؟ طبعاً لا.

إذ أن «شهرزاد» ليست سوى رواية ضمنية، أما السارد الحقيقي فهو خارج الحكاية، مؤلف مجهول توارى خلف الراوي الضمني بعد أن قدم أصل الحكاية. كما أنه توجد طبقات من الرواة في كل حكاية يتبادلون الأدوار بشكل طبيعي وبسلاسة غير متكلفة.

المؤلف الذي نهجه ونجهل العصر الذي عاشه ونجهل مرجعيته المعرفية والثقافية، أبقت فينا - ونحن نعيش الألفية الثالثة - دهشة الخوارق والغموض وطرح إشكالية

موت المؤلف كتجربة واقعية

لماذا تُحك القصص، ويستمر السرد، ومن ثم تبقى الحكاية، وتتمدد الحياة في غيها؟

في الحقيقة: لا أعرف... ولا أسمى لمعرفة الإجابة.

لو عرفت الإجابة، لتوقفت عن الكتابة، وودعت الحياة.

لعنات محمد شكري

سيد بوكرامي

(ربما الموت نفسه ما سيكون مصيرها) ص ٨.
(لم تخلص له الا بعد ماته: فقد صارت تذكره في كل مكان حتى جنت) ص ٩.
(إنه الجنون الانساني الذي عجل موت فان جوع واستحوذ انطونان ارطو واسترندبرج ونيجينسكي...!)
(لكنني لن استسلم حتى ولو جنت، حتى ولو انفجرت جمجمتي) ص ٢٢ و ٢٣.
(لا ادري لماذا خطرت لي ماقاله سيوران ونحن نستقل التاكسي ان شاعرا يفتقد الشعور بالموت ليس بشاعر كبير) ص ٤٤.
(فكرت ان حكمة الحياة قد تقربنا من الموت العزيز علينا في أعماقنا، لكنني لا يفريني بساط الموت السحري: فأنا أحسن وارثا من شقاء الحياة الفانية أكثر منا أنا وارث من نعيم الموت الخالد). ص ٤٥.
(ربما تحت سكر مكتوم. وفي لحظة عبوره السكة الحديدية خذلقه مقاومته، كانت قاطرة توزيع عربات السلع تمر في صمت فدهسته صدمة رأسه الذي كان مائلا أكثر من جسده الى الامام فمات في المستشفى) ص ٨٢.
(أخبار الموت والموتى) ص ١١٨ وهو عنوان فصل من فصول الكتاب يتحدث فيه عن منتصف مؤرخ الموت في طنجة.
(أبديت رغبتني الموهوسة لزيارة المقابر الثلاثة: بير لاشين ومونبارناس ومونمارتر انها رغبة ماسة لمحلة لزيارة قري ومدن الأموات في أي بلد ازوره حتى ولو لم يكن فيها من أعرفه من مملكة الأموات). ص ١٣٣.
أمام هوس شكري بموضوعة الموت واشكاله تبدو لي هذه الأمللة المعقارة قليلة وفيها شيء من التعسف لأنها مستأصلة من جسد الفصول ونسيجه الدلالي، ولأنها أيضا مواقف وحالات مرتبطة بشخص الرواية وتعقيدات

يعتني محمد شكري وباستراتيجية ابداعية بما يسمي: (السرد الملعون أو الهامشي) وقد أخلص له حقا وخصص له مشاريعه الابداعية والترسدية كلها.

لم يكن اختيارا ملفقا وإنما جاء في تساق مع حياته الحقيقية الهامشية وحياته- بعد الشهرة- الرمزية. فهو خرج من الشارع وكتب عن الشارع بمعاناة وقسوة وما كان بحسبانه ان اعترافاته عن حياته الملعونة سيسمعها الناس في كل مكان من العالم. لقد أكسبه صدقه عن ذاته واصدقائه والراسخين أو العابرين في حياته تعاطفا من طرف البعض ولعنة من طرف البعض الآخر. لهذا يهاجمونه بأنه يعري ويفضح المستور ويلقي الرقابة الأخلاقية في حين أن محمد شكري لا يطلق إلا من حق وشرط أساسي في كل عملية إبداعية وهو الحرية. فهو بذلك يجهز بما يود غيره البوح به غير أنهم يخشون ما لا تعدد عقاب. شكري بذلك يرفض السامح والمروية والتواطؤ

بعد (الخبز الحافي) أشهر كتبه محمد شكري وقد كان نعمة ونقمة على صاحبه انه أنه نشر اسمه في كل الأصقاع وخلق اهتماما به وبما كتبه بعده لكنه في نفس الوقت قيد حريته الابداعية لأن النموذج أو البست سيلير يهضم الكتابات الأخرى ويفترس قيمتها ويقود ادبية الكاتب لانتاج نماذج مشابهة. لهذا صرح محمد شكري انه يريد ان يتخلص من الخبز الحافي بل طالب بأحرقه. وكل كتبه التالية تصب في اتجاه تكسير هذه القيود وبالتالي كتابة كتب مختلفة باستمرار. وفي هذا السياق يندرج كتابه الحديث (وجوه) وهو الجزء الثالث من سيرته الذاتية والروائية.

يرسم محمد شكري وجوها ويتحدث عن علائق إنسانية في غرابة مصيرها وتعقيدات تفاصيل حياته الكارثية ولعل هذا ما يوحد هذه الوجوه المتععبة في الحياة بالصدف والمفاجآت والقسوة والغضب. حيوات مليئة بالموت المنتظر والجنون المتكرر بشتى الأشكال والمردد على لسان السارد وألسنة الوجوه عشرات المرات.

* شاعر وكاتب من المغرب

حيواتهم ان الموت يتجسد كوقائع لكنه أيضا استيهامات مزدوجة يشارك فيها الكاتب بهوسه بالموت والشخص الواقعيين والرمزيين يانقيادهم نحو مصيرهم المحتوم ورغباتهم اللعينة في الاستنزاف والانصحاق.

وهي استراتيجية هذا الكتاب. ان شخوص هذه الحانات ذرائع pretexts لقول أشياء أخرى كبناء حكاية جديدة وتوظيف خطاب هامشي ولا شعور منتظم في بنية رمزية وفي لغة أخرى لا يؤسس ذاته ولا يتعرف عليها الا داخل مكان تنشط فيه الذاكرة وتخفت فيه الرقابة. ربما لهذا يتعاطى كثير من المبدعين الضمر أو المخدرات لإستدعاء الاعماق وكتابة المكبوت وهو ما فعله شكري نفسه.

ان وجوه محمد شكري صدى اصوات آتية من العوالم السفلية للحياة. ومهما رسم لها من صور أدبية فهي تبقى حاضرة تارة وغائبة تارة أخرى. وجوه يغيبها الحزن الجهني للسهر والادمان والاستنزاف ويوجهها بعدها الانساني الراغب في طمأنينة وحلم وسعادة وسكونية. حيوات معلقة في هذا السرد الهامشي في كينونتها الانسانية التي قد تتحول في لمح البصر الى كينونة لا انسانية بما تعانیه وتقاسيه وهي تتحول باستمرار من وهم الى رمز الى متخيل. ما بين شرنقة الأسوأ الذي تعيشه والأفضل الذي تلتمح ان تعيشه ونتيجة ذلك عثرات تدوس الآمال وتدمسها. انها صورة عن الواقع المرير للهامش المغربي في طنجة بصفة خاصة وفي مدن أخرى بصفة عامة. بل الهامشي يوجد في كل مكان وهو نتيجة تضارب المصالح والتمايز الطبقي الصارخ والفشل في الحياة.

سلى هذه الوجوه أنها وجدت من يتحدث عنها كما فعل هنري ميلر وجان جينيه وتينسي وليامز ومحمد زفزاف وغيرهم. لهذا فهي لا يمكن للقارئ أن ينسأها، فحضورها الدائم في ذهنه يقبل الصورة المشوهة عن الهامشين فشكري لا يقدمهم كأبطال من ورق بل كأشخاص من دم ولحم يروضون الأساسي وتروضهم، يهزمونها وتهزمهم، لتلفظهم ويلفظونها، لتلعنهم ويتشتبون برحمتها.

تغلب على حركية شخصيات (وجوه) دينامية تحول دائم ومفاجئ، فهي تسير في طفرات نحو العبث والعدم والنسيان. مصابة بلعنة دائمة تؤدي بها الى انقصاص ورغم ذلك فهي تنهض في جموح الاستلذاذ بأخر رغبة أو حلم أو استسلام. فهي مستلبة في عوالمها الهامشية. تعيش عصاباتاتها النفسية كما يعيش السوي حياته كل شخوص للعالم السفلي تتوافق فيما بينها ويتواطؤ وجداني جميل على عادية كل سلوك مهما أفرط صاحبه في الذهان او الهستيريا او

الجنون. وهناك وجوه كثيرة عن هؤلاء ويمثل فريد أحد هذه الشخصيات الهلالية المصابة بالذهيان الذهاني بالوساوس القهريه كالكث المرضي والشذوذ الجنسي.

تعايش كائنات العالم السفلي في تناغم مع أناسيها الغربية والتطهيرة باستمرار فهي لا تنفك تدقق اعترافاتها تحت تأثير الضمر وتداعياتها السحرية تحت تأثير الاغتراب والتكوص والكبت. يطفو هذا المحجوب السري بدفء الضحك والبكاء داخل فضاء الحانة الأثير لدى شكري

بورترهيات شكري لا تقدم كرسوم مسطحة بل تقدم كأفكار ثم أفعال. لهذا يركز شكري على بعدها السلوكي والنفسي والذهني، يقدم فلسفتها في الحياة في البدايات والنهايات وبين هذا البين تقف الشخوص الهامشية بين الحياة والموت بين الأمل واليأس وبين الشباب والشيوخية بين الفرح والحزن بين العافية والمرض بين الحب والكراهية بين الرغبة والكبت بين الصحو والسكر. شخصيات تخرج من تيه وحرمان الى الشارع وتعيش جحيم الشارع وتموت في الهامش.

كل الوجوه التي رسمها شكري نجدها في حانات طنجة ففاطي حبه القاسي وموضوع رغبته غير المتحققة تعمل في حانة غرناطة وتمثل لمحمد الحب الافلاطوني تارة والحب الرومانسي تارة أخرى وفي حالات أخرى الحب الاداعي (لم يعد ببني وبين فاطمي أي تغزل حقيقي ما عدا الملالطات والمداعبات التي تخلقها الظروف. لقد تأخينا، ربما على مضض لأنني أيضا أشتهيها كما يجن باشتهائها الملعين مثلي. أريدها أحيانا خارج عذرية حبها التي خلقتها معي..).

وفي حانة دينز- بار يقدم صورة لهذا المكان الشهير بتاريخه ولوحاته وصاحبه. يشذ شكري في هذا المقام كل مهارته في الوصف والتوثيق بأسلوب ساخر وفكاهي في بعض الأحيان حول رومانها من المشاهير الذين شربوا بها كأسا سواها زاروها فعليا أو وهما حول صاحبها الذي مات وشيع وموتا ولازال يتهيا لبعض زوارها انه يأتي بين الفينة والأخرى ليشرّب وينصرف. وعن ذكريات جواسيسها وعامراتها يقول شكري حول هذا الالتباس الذي يحوم حول الاماكن الهامشية التي غالبا ما تؤسّر حكاياتها. (رغم هذا، فلا يهم إن كان أشخاص الصورة المعلقة قد زاروا طنجة ودينز- بار أم لا. انهم موجودون في ذاكرات متجولة في هذه الحانة والحاتان الأخرى. قد يكون الحي منهم ميتا، والميت حيا، أو لا هو حي ولا هو ميت. إن حياته أو موته يتم الجزم في أحدهما حسب المزاج، وما تهوى أن تسمع أو ما لا تريد أن تسمع: فالمرء بينهم قد يكون اليوم حيا وغدا ميتا، وبعد

قد قد يصبح ميتا وهو حي، أو هو لا وجود له إطلاقا. لأن أحدًا من الحانة أو أية حانة أخرى ممسوخة لم يسمع به أو لا يريد أن يعترف به حتى وإن سمع به ورآه، في هذه المدينة السعيدة، رغم شقائنا... ص ٣٠.

أما في حانة أخرى فنبضت شكري الى حكاية علال الذي خوفي من ضياع الميراث يتواطأ مع والده الهادي العائد من الحرب الهند صينية مبتور الذراعين كي يشيع رغباته الجنسية كيلا يتزوج من امرأة تعكر عليه ميراثه. إذا كان شكري يجد مآربه في الكتابة عن بعض الوجوه إلا أنه يجد صعوبة مضنية في الكتابة عن وجوه أخرى. ومنها صديقه ريكاردو الذي يقول عنه: (منذ فترة وأنا أريد أن أكتب شيئا عن ريكاردو، لكن الكتابة تمتنع بقساوة وتستعصي كلما عزمت على أن أكتب عن أشخاص أعرفهم جيدا «من تحبه قد تحبه أكثر أو أقل، إن شئت» جملة جاهرة. لا بد من جملة فيها انجذاب أقوى من هذه. ما هكذا ينبغي لي أن أبدأ الكتابة عنه ص ٤٢).

ومع ذلك فهو لم يخل علينا في تشريح شخصية ريكاردو الغربية الأطوار التي ترفض الهامش ومعه مغادرة الحياة في طنجة ويعمل لأجل ذلك كل شيء.

هناك وجوه عديدة مثل بابا دادي صاحب حانة ومطعم بوردر وزوجته وابنه وماجدلينا التي تهيج العالم بفنجنها ومعه شكري الذي طالما تعامل معها كموضوع للدراسة الجامحة والمحبطة في نفس الوقت وغيرهم من يلتقط شكري حكاياتهم الهامشية من الحانات يستقل محمد شكري حكاياته عن الوجوه التي عرضها أو صادفها ليمر خطابا موازيا لخطابه الهامشي عن الملعونين. هذا الخطاب يتحدث فيه عن طنجة كفضاء هامشي بامتياز، فهو لا يقلق فرصة تساق حول حدث أو مكان أو شخص إلا ويورد تعليقات موازية عن مدينة طنجة. فممنذ بداية السرد يقدم صورة سلبية عنها ويصدر إحساسا اغترابيا بعدم الرضا عما آل اليه مصيرها. وهي تعد بذلك المحرك الدينامي والانفعالي لما سيسرد بعد ذلك من استرجاعات ونوستالجي. ويمكننا أن نركب هذه الصورة المكسرة والمشوهة مما ورد هنا وهناك في متن الرواية.

(حتى ليل طنجة الذي كان في الأمس القريب يحتفظ ببعض شهباء وشيء من روح جماله أصبح اليوم هراما، مترهلا، قبيحا وملطخا بالبراز. صار وحشيا ولم يعد يوحي بأي راحة وأطمئنان. أنا أعرف أنه يتخلص من الهم الموجهة اليه وكل ما هو مشهور فيه. أعرف أنه أبو الجرائم وحليفها، ومع ذلك فلن أكون ضده مطلقا. لن أنكر لعشرته القديمة:

لأنني مدين له بالكثير) ص ٦٠.

(في هذه الرحلة الطنجية التي أكثرها ليل وأقلها نهار سافني بعضا من نفسي في التخيلات والاستيهامات، الهلوسات والهذيان الاستمئنائي). ص ١٠

(جلست في مقهى طنجيس وطلبت قهوة مكثفة، الخمار يولد في رأسي قططا تتخالب وتتماو. هذا السوق- الذي أحبه كل معلون مثلي- لم يعد يعني لي اليوم غير القرف والبؤس المزري.. أكاد أرى الجريمة ماثلة في عيني كل من أراه الآن جالسا أو واقفا بقريص. المكر أراه وأشمه. انه الرعب بعينه في وجه كل من يجوس الساحة الدوائية المجانية متحفزة في كل الوجوه (الممسوخة) ص ٢٧

(المدينة أصبحت بنكبتها السياحية الأولى منذ حرب ٦٧. وجاءت حرب الخليج لتجهز على ما تبقى من أمل في إعادة تنشيطها الاقتصادي الملعون). ص ٥٦

أحيانا تدشن قاعة الشاي الجديدة فتح بابا أو بابيها وتظل العمارة الجاهزة مقفلة شهورا أو سنوات وقد لا يسكنها أحد الى أجل غير مسمى لأنه ما بنيت إلا لتبويض أموال اصحابها كما يقال عنها: يريدون أن يجعلوا من المدينة باريس المغرب وهي تتخطى لتخرج من بلاعة بؤسها التي تنفثها وتفرقها). ص ٩٢

(غادرت وفكرت في أن طنجة أصبحت اليوم توحى بالانتجار لمن لا يستطيع مغادرتها. لقد ضاع فيها كل ما هو أسطوري جميل) ص ١٠٢

هذه صور هامشية عن مكان أساسي وجوهري في جميع كتابات شكري. فهو فضائه الأسطوري ويشكل أيضا قسما ثابتا من أسطوره الشخصية لهذا فهو يحرص على منحه مبدأ الغربة والادهاش وكل امكانات الترميز.

تعد (وجوه) شكري من أغنى كتبه احتمالية للقراءة المفتوحة فهو زخم بطاقته الغريزية المكثفة في أقنعة ملتبسة ومتشعبة، نسبية ولغوية.

فهناك مستوى أول يتعلق بالبنية الروائية المصرح بها على الغلاف. ويمكن بذلك قراءة النص كرواية بما يستدعي ذلك من أجهزة مفاهيمية وتأويل موسع.

ثم مستوى ثان يتعلق بالمعطى السريري التعددي للكاتب ووجوهه وفضاءاته وهو ما حاولنا القيام به في انتظار قراءة أخرى احتمالية مختلفة.

• محمد شكري: وجوه منشورات سليكي طنجة ٢٠٠٠ المغرب. هناك طبعة أخرى عن دار الساقى - لندن

في النص الروائي

أهمية البوصلة

ويدهه ويفصله عن باقي الأشياء» (٥). كذلك تم تقسيم المكان إلى «المكان التصوري، والمكان الإدراكي الحسي، والمكان الفيزيائي، والمكان المطلق» (٦).

الدراسات الروائية والمكان،

وفي مجال الدراسات الروائية اهتم دارسو الرواية بدراسة عنصر المكان، مما نتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصة بدراسة هذا العنصر، مثل المكان الروائي، والفضاء، والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النصي، والفضاء بوصفه منظوراً. (٧)

وقد أثر المشتغلون بدراسة عنصر المكان في الرواية استخدام مصطلح الفضاء الروائي عن مصطلح المكان الروائي: حيث وجدوا في الأول شمولية أوسع، لكونه يشمل المكان. فالمكان الروائي، مكان يعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءاً منه. (٨)

وقد حظي كل من الفضاء والمكان في الرواية باهتمام كثير من الدارسين: لأن المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة، ويمثل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية، لذا يرى البعض «أن العمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته». (٩)

وللمكان تأثيره خارج النص الروائي، إذ يلعب «دور المفجر لطاقت المبدع» (١٠) «ويعد عن مقاصد المؤلف». (١١)

طرائق الروائي في خلق المكان،

إن المكان الروائي بناء لغوي، يشده خيال الروائي، والطابع

تمهيد،

يعيش الإنسان في عالم يتصف ببعدين أساسيين هما: الزمان والمكان، ففيهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشري ويتطور والمكان تاريخياً أقدم من الإنسان، والإنسان بوجوده وكيونته في المكان يعيد تشكيله وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية، ووفق ثقافته

ورغم أن المكان والزمان عنصران متلازمان لا يفترقان، فإن المكان ثابت على عكس الزمان المتحرك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية المستقرة فيه يدرك بالحواس إدراكاً مباشراً. ذلك أن «المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس» (١)، على عكس الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله فيه.

وجود الإنسان في المكان أدى إلى تعضيد العلاقة بينهما، تلك العلاقة التي أخذت في التنامي «حتى أصبح المكان واحداً من القضايا التي يفرقها الإنسان بالبحث بغية التعمق في هذا المحسوس وتمازج إدراكه» (٢). مما ترتب عليه وجود دراسات كثيرة عنيت بدراسة المكان في مختلف المجالات، بل وجد علم خاص بدراسة المكان وهو علم الطوبولوجيا (Topology) الذي قام بدراسة «أخص خصائص المكان من حيث هو مكان، أي العلاقات المكانية المختلفة كعلاقة الجزء بالكل، وعلاقات الاندماج والانفصال والاتصال، التي تعطينا الشكل الثابت للمكان، الذي لا يتغير بتغير المسافات والمساحات والأحجام». (٣)

وتنوع الدراسات عن المكان أدى إلى تقسيم المكان حسب التخصصات: إذ تم تقسيم المكان بموجب السلطة التي تخضع لها الأماكن (٤)، كما أعطي المكان بعداً فلسفياً فأصبح المكان «هو ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء

عبارة عن «المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة المكان والقيم الرمزية المنبثقة عنها» (٢١) ، إنما يفعل ذلك بغية البرهنة على العلاقة بين المكان والشخصية في النص الروائي. كما أن اختلاف هذه الصفات وتنوعها من مكان إلى آخر في الفضاء الروائي، يمكن أن يعكس لنا الفروق الاجتماعية والنفسية والأيدولوجية لدى شخوص الرواية هذا فضلاً عن أن الدلالات النابعة من هذه الفروق يمكن أن تكون تعبيراً عن رؤية شخوص الرواية للعالم وموقفهم منه، كما قد تكشف عن الوضع النفسي للشخص وللشخصيات الاجتماعية، بحيث يصير للمكان بعد نفسي يسير أغوار النفس البشرية، عاكساً ما «يقوره المكان من انفعال سلبي أو إيجابي في نفس الحال فيه» (٢٢)

ويلزم التنويه إلى أن وصف الروائي للمكان قد يقتصر على بؤرة بعينها أو يكون شاملاً بحيث يعرض مشهداً أو مشاهد مكانية كاملة. والروائي، بفعله ذلك، يهدف إلى «تهدئة الحركة السردية الصاحبة، والتخفيف من حدة الأحداث القهريّة، من خلال بث صور بصرية تنتم بالرومانسية، ما أن تقع عليها العين حتى تستشعر الهدوء والسكينة» (٢٣)

وتجدر الإشارة إلى أن الصفات الطبوغرافية التي يسقطها الروائي على المكان، محددة إياه من حيث الشكل والنوع، تؤكد لنا مدى استثمار الروائي لتلك الصفات لتجلية دلالات معينة تغذي نضج الروائي، وتمثل منعطفات مشعة في عالم النص. من هذه الدلالات - على سبيل المثال لا الحصر - تحديد حركة المكان، وهي حركة تنطوي على أهمية نظراً لأنها تكشف عن «مفهوم الحرية، حرية الإنسان في استخدام المكان ومحاولته أن يجعل المكان - على الرغم من محدوديته - حقلاً واسعاً يتحرك فيه كيفما شاء» (٢٤)

وغني عن القول إن وصف المكان لا يقتصر على إسقاط الصفات عليه أو على بعض متعلقاته بشكل مباشر - والتي بواسطتها يرصد الروائي ظلمات المكان - إذ قد يستخدم الروائي وصفاً غير مباشر من خلال توظيف الصورة الفنية التي هي «نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة» (٢٥) ، وهذه الصورة الفنية لا تتوافر إلا حين يكتسب المكان «صفة سمبوتيقية من خلال

اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها؛ ذلك أن «المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما هو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئاً خيالياً» (١٧) فالمكان في النص الروائي مكان متخيل وبناء لغوي «تقيمه الكلمات انصباعاً لأغراض التخيل وحاجته، (فالمكان إذن) نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية المختلفة والمختلفة في النص» (١٣) . ثم يرى بعض الدارسين أن «عقريّة الأدب، حقاً، حيزه» (١٤) وللروائي سبل شتى في تشييد الفضاء أو المكان الروائي، منها: الوصف، استخدام الصورة الفنية، توظيف الرموز، ولكل منها دوره الفعال في النص الروائي.

فالروائي حين يلجأ إلى الوصف، يبدل قصارى جهده للبرهنة على قدرته أن يجعلنا نرى الأشياء أكثر وضوحاً. ذلك أن الوصف هو: «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات» (١٥) ، أي ذكر الأشياء في مظهرها الحسي الموجودة عليه في العالم الخارجي. فالوصف يقدم الأشياء للعين في صور أمينة تحرس على نقل المنظور الخارجي أدق النقل. (١٦) ولما كان الوصف «بلا ثم الأشياء التي توجد بدون حركة» (١٧) ، فإنه يختص بتمثيل الأشياء في سكونها.

والروائي حين يلجأ إلى وصف المكان أو الفضاء الروائي، فإنه يرمي من وراء ذلك إلى بث المصداقية فيما يروي، جعل المكان في الرواية ماثلاً في مظهره الخارجي للحقيقة، نابعاً من مرجعيته الواقعية. ذلك أن الروائي حين يصف المكان الطبيعي، يستثمر عناصره الفيزيائية لتجسيده، بحيث يجعلنا «تقف على الصور الطبوغرافية للمكان، والتي تخبرنا عن مظهره الخارجي» (١٨) : إذ إنه «يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة مكاناً» (١٩) ، جاعلاً من الوصف أداة لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده. وهو بتوظيفه عناصر المكان المحسوسة لتشكيل مكانه المتخيل، إنما «يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعات بالحقائق أو تأثيراً مباشراً بالواقع» (٢٠)

والروائي حين يعتمد على إسقاط مجموعة من الصفات الطبوغرافية على الفضاء أو المكان الروائي، والتي هي

إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن بعض في الواقع» (٢٦). ذلك أن الشيء في وجوده الخارجي قد يكون له وظيفة وهي الإشارة إلى حقيقة واقعة في العالم ولكن وجوده داخل النص يجب أن يحمل دلالة خاصة ويتعدى مجرد كونه إشارة. (٢٧)

إن الصورة الفنية تتعدى - بوصفها متلقين - حدود الرؤية للمكان بعناصره الفيزيائية، إلى المشاركة الوجدانية، وهو ما يؤكد لنا أن «الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب، بل تثير صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته» (٢٨). وهنا تكمن عبقرية اللغة الروائية حيث تتمكن من «إعطاء أبعاد حسية لما لا وجود له إلا بالوعي وفيه، وفي إضفاء صفة الواقعية على ما هو تصويري محض». (٢٩)

من ثم يتسنى لنا القول بأن التصوير اللغوي إحياء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية لكونه صورة فنية «تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للعادة المسبوسة، المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي». (٣٠)

إن وظيفة الكلمات في المحيط الخارجي لا تعدو أن تكون مجرد إشارات لأشياء بعينها، بيد أن وجودها داخل سياق النص الروائي يعطيها بعداً دلالياً أعمق، إذ تخرج هذه الكلمات من مجرد كونها إشارات وإلى كونها رموزاً ذات كثافة دلالية، وهي بذلك تنتقل من معناها الدلالي المباشر إلى مستوى أعلى في الدلالة.

وجدير بالذكر أن الكلمات تصوير رموزاً في سياق النص الروائي حينما تكون موحية وتوهم بعمان كثيرة. تلك المعاني التي يمكنها التوصل إليها من طبيعة الكلمة ذاتها، ومن تكرارها داخل النص الروائي، ومن كيفية توظيفها في إطار الصورة الفنية، فضلاً عن علاقتها ببقية عناصر الرواية من شخصيات وحدث وزمان ... إلخ.

ولتوضيح ما سبق بصدد الرمز، رأينا من الأفضل أن نسوق بعض الكلمات كأمثلة. فكلمات مثل القمر، الأعلى، الأرض، الماء، النار - حال توظيفها داخل النص الروائي واستناداً إلى ما ذكرناه آنفاً، ومن خلال ربطها بدلالات في أصولها المرجعية الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية -

تكتسب دلالات مزدوجة مثل البداية والنهاية، الحياة والموت، وهي دلالات مفارقة للدلالات المباشرة لهذه الكلمات.

وكلمة الصحراء - مثلاً - تشير في دلالتها المباشرة إلى مكان بعينه، إلا أنها في سياق النص الروائي قد تحمل دلالة رمزية هي الحرية. ذلك أن الصحراء «لا تخضع لسلطة أحد (و) لا يملكها أحد، وتكون الدولة وحاكمها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها. ولذلك تصبح أسطورة ذاتية». (٣١)

وإذا ما تصورنا كلمة الصحراء بما تشير إليه من مكان بعينه خال من العوائق والحواجز، وجدنا أنها تؤكد التحرر باعتباره «المعنى الأعلى لكل وجود إنساني» (٣٢)، كما أنها تتمشى مع أبسط صور الحرية التي هي «مجموع من الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة من الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها». (٣٣)

إلا أنه ينبغي التنبيه إلى أن الدلالة المستوحاة من المكان، لا تنبثق - بالضرورة - من المكان برمتها، إذ يمكن أن تنبثق من أحد عناصره أو أحد متعلقاته. والفصل في ذلك هو السياق المكاني في النص الروائي وتفاعل عناصر الرواية داخل هذا السياق. فخلق الطير في السماء - مثلاً - يمكن تفسيره على أنه رمز للحرية والأنا الأعلى بما تنطوي عليه من مثالية وأهداف نبيلة (٣٤). كما أن السماء في حد ذاتها يمكن أن تكون رمزاً لاعتلاء والصعود الروحي والقوة والخلود. ذلك أن السماء تعد في كثير من المعتقدات الشعبية مقراً للآلهة. (٣٥)

واستناداً إلى ما تقدم يمكن أن نرمز الشمس إلى الحياة والقوة والخير وكل ما هو طيب. (٣٦) كما أنها قد ترمز إلى التسامي والعقل والإيمان. (٣٧)

وإذا كنا قد سقنا بعض الأمثلة لما يمكن أن ينبثق من دلالات من المكان أو بعض متعلقاته، فإنه يجدر بنا التأكيد على أن تحديد شكل المكان أو بعض متعلقاته من زواياه المختلفة له دلالة

فإذا أخذنا اللون كمثال لهذه الزوايا، وجدنا أن توظيف اللون في حد ذاته يمدنا بصورة مرئية للمكان أو أحد معتقداته، كما أن تحديد الألوان أو التركيز على لون بعينه له

نقله في الدلالة، استناداً إلى أن هناك ألواناً أساسية وأخرى ثانوية. فإذا ما وصف الروائي مكاناً ما - وليكن البحر مثلاً - مضيقاً على مياهه اللوتين الأخضر والأزرق، وجدنا أن اللوتين يعطينا تفسيراً طبيعياً للمكان من حيث أبعاده المسافية، فـ «اللون الأخضر يرتبط على نحو خاص بالمياه القريبة من الشاطئ والمياه الضحلة... أما اللون الأزرق فيرتبط بالمياه البعيدة العميقة» (٣٨)

ومع تسليمنا بأن عملية الوصف باستخدام الألوان عملية لها دلالة رمزية، ولما كانت الألوان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية التفكير والانفعالات (٣٩)، فإننا نجد أن إضفاء اللونين الأخضر والأزرق على مياه البحر يؤكد رمزية المياه في الأصول المرجعية باعتبارها أحد عناصر البداية والحياة والاستمرارية والقوة. ذلك أن اللون الأزرق يعد من الألوان الأساسية الأولية التي لا تقبل الانقسام، فهو لا يتولد من لون آخر (٤٠)، والعكس صحيح، فضلاً عما ينطوي عليه هذا اللون من دلالات القوة لاقتراحه بعظمة الملوك، في حين أن اللون الأخضر ينطوي على دلالات للحياة والخلود بما يثيره هذا اللون في ذاكرة المتلقي من ارتباطه (أي اللون) بسيدنا الخضر عليه السلام، وهو ارتباط نابع من المعتقدات الشعبية، مما يؤكد أن الألوان «ذات قيمة سيكولوجية واجتماعية لا يمكن إنكارها» (٤١). فإذا ما تصورنا أن الروائي في وصفه لمكان ما - وليكن السماء مثلاً - مركزاً على تحليل طيور ذات لون أبيض، لوجدنا أنه بالإضافة إلى ما تمدنا به حركة الطيران من تصور للبعد المسافي للمكان اتساعاً وارتفاعاً، فإن اللون الأبيض يرمز إلى الصفاء والنقاء والارتقاء، فضلاً عن أن وجود الطير في السماء - مقر الألهة - قد يعد رمزاً للسمو الروحي والفضيلة الأخلاقية والطهر الملائكي (٤٢).

وحيث إن النظرة إلى الألوان تعكس حالة سيكولوجية متولدة من المعتقدات الاجتماعية، وإذا جاز لنا أن نتصور وصف الروائي لمكان - كالسرداب مثلاً - بالقتامة والظلمة، لتسنى لنا القول بأن السواد أو القتامة المستوحين من الظلمة، قد يرمزان إلى الغموض والمجهول والاكتمال والقلق وهي دلالات نستوحها من ارتباط اللون بكلمة السرداب بما يثيره هذه الكلمة في ذهن المتلقي من تصور لضيق السرداب وطوله. وهذا الجمع بين لون السرداب

وشكله المتخيل قد يؤدي إلى استنتاج استمرارية آنية هذه الدلالات.

وقد رأينا أن نكتفي بهذا القدر من الأمثلة، إذ لا مجال لسوق أمثلة أخرى، حيث إن ما أردنا التأكيد عليه هو أن الروائي في وصفه للمكان، باستطاعته خلق «علاقة لغوية متولدة تتمتع بخصوصيتها من السياق والموضوع داخل النص» (٤٣) وأنه باحتواء المكان الواحد لمفردات مختلفة تشكل تفاصيله وجزئياته، تتبلور لوحة غاية في التركيب قد تبدو بسيطة للوهلة الأولى، بيد أن تواجدها في السياق الروائي يحولها إلى رمز يصبح معها «كل شيء موظفاً، وحتى ما يبدو هامشياً، يؤدي وظيفته في إطار هامشيق» (٤٤). وهذه الرموز «تعيد تشكيل أدبية الرواية، وتجسد الرؤية وتؤسس جماليات جديدة» (٤٥)

دور المكان في النص الروائي،

والمكان باعتباره عنصراً من عناصر الرواية، له دور فعال في النص الروائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي. فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية. كما أن له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث: إذ يرتبط بخطة الأحداث السردية، بحيث يمكن القول بأنه يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد. وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشديد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان (٤٦)

والمكان - سواء كان مشهداً وصفيًا أم مجرد إطار للحدث - يدخل في صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص الروائي، كما «يدخل في نسج النص من خلال حركة السارد في المكان» (٤٧) فنيغير إيقاع السرد بعجور السارد أمكنة مختلفة في الرواية مما يؤدي إلى تغير الأمكنة داخل الفضاء الروائي، الذي ينتج عنه «تقطعة تحول حاسمة في الحكاية وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه» (٤٨)

وحيث إن «تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جمالياً من أبعاد النص الأدبي» (٤٩)، فإنه يمكن النظر إلى المكان الروائي على أنه بؤرة تجتمع فيها شبكة من العلاقات التي تجمع بين عناصر الرواية المختلفة، ومن ثم يصبح

إحساساً بالغرابة، بل على العكس ينمي فيها الإحساس بالامتلاك، وذلك حين تمتلك الشخصية - بالفعل - مكاناً وجدانياً. وعليه يمكننا القول بأن «هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، فكما أن البيئة تلظف الإنسان أو تحتويه، فإن الإنسان - طبقاً لحاجاته - ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها» (٥٦).

كيفية قراءة المكان في النص الروائي؛

لما كان المكان لا يعيش بمعزل عن باقي عناصر الرواية، وإنما يدخل في علاقة تفاعل مع المكونات الحكائية للسرد كالشخصيات والزمان والأحداث والرؤى السردية، فإن عدم قراءته ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من المسير فهمه داخل السرد الروائي. في حين أن قراءتنا له مرتبطة بالعناصر سائلة الذكر، وتظهر مدى وعينا به وقدرتنا على فهمه، ومن ثم قدرتنا على تلقي النص الروائي وفهمه.

وحتى يتسنى لنا قراءة المكان قراءة واعية تؤدي إلى فهمه على نحو صحيح، اقترح الباحثون ثلاثة محاور في هذا الصدد: يتمثل أولها في الرؤية (أو زاوية النظر أو المنظور) التي يتخذها الراوي أو الشخصيات عند مباشرتهم للمكان لأن الرؤية هي التي تقود «نحن معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تتعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه» (٥٧). في حين يتمثل المحور الثاني في فهمنا للغة الموظفة لتشخيص أو وصف المكان؛ فكل لغة لها صفات خاصة في تحديد المكان أو رسم طوبوغرافيته وبها يحقق المكان دلالاته الخاصة وتماثله (٥٨). أما المحور الثالث فيتمثل في المتلقي أو القارئ للمكان في النص الروائي فهو يتلقى جمالياته المنبثقة عبر النص السردية والتي لها أثرها في التلقي، كما أنه يساهم في إنتاج هذه الجماليات (٥٩).

وفي النهاية يعد الجانب الجمالي للمكان «درجة من الجودة تصب للروائي قدرته على اختزان أمكنة مغايرة لما يعهده المتلقي أو تقديم المكان الذي يعيشه المتلقي في صورة فنية مختلفة» (٦٠).

الهوامش

- (١) يوسف كرم. تاريخ الفلسفة الحديثة، ط٥، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٢٢٢.
- (٢) مصطفى الضبع استراتيجيات المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨م، ص ٦٠.
- (٣) يعني طريف الغولي إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، للجامعة الأمريكية، ٩٤، ١٩٨٩م، ص ٢٣.
- (٤) انظر: بوري لومان. مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم دراز، «ألف»

المكان عنصراً غير زائد في الرواية: إذ يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله «يكون منظماً بنفس الدقة التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها» (٥٠).

وغني عن البيان أن ثمة علاقة تأثير وتأثر بين المكان والشخصيات الروائية - رئيسية وثانوية - إذ يعد المكان عنصراً أساسياً في تشكيل بنية هذه الشخصيات، كما أنه لا يتشكل إلا من خلال اختراق هذه الشخصيات له وظهورها فيه بمميزات وأحداث التي تقوم بها فيه، الأمر الذي يؤكد لنا أن «المكان حقيقة معاشة»، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه (٥١)، فمن الوهم إذن الاعتقاد بانفصال المكان عن تأثير الإنسان القاطن به أو العابر له، ذلك أن علاقة التأثير والتأثر بين المكان والإنسان تتوقف من خلال الدور الذي يلعبه كل منهما إزاء الآخر: فالمكان يكشف عن شخصية الإنسان، بينما يعطي الأخير للمكان قيمته من خلال تجربته فيه.

وإذا كان المكان «يتخذ دلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية» (٥٢). وتبدو أعلى درجات هذه القيمة حين يكون المكان جزءاً من بناء الشخصية لأن «الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبح كل ما حولها بصيغتها، وتسقط على المكان قيمها الحضارية» (٥٣).

ومع التسليم بوجود علاقة تأثير وتأثر بين المكان والشخصية، فإننا لا نجد غرابة في أن يكون المكان «قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها» (٥٤). من ثم نجد الروائي حين يشيد المكان في الرواية، يعدد إلى جعل هذا المكان منسجماً مع طبائع شخصياته ومزاجها، بحيث يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للحالة الشعورية والذهنية للشخصيات، وإلى جعل المكان ذاته يكشف عن الحالات اللاشعورية للشخصيات ويساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها.

ما تقدم تبين لنا أن المكان يمكن أن يقوم بدور العاكس (Reflector) لأحاسيس الشخصية الروائية، بل أكثر من ذلك: إذ يمكنه القيام بدور الشخصية ذاتها، وذلك «باعتباره تصويراً لغوياً يشكل معادلاً حسياً ومعنوياً للمجال الشعوري والذهني للشخصية» (٥٥)، كما يمكن أن يمثل المكان رمزا من رموز الانتماء بالنسبة للشخصية لاسيما إذا كان هذا المكان أليفاً في علاقته بالشخصية بحيث لا يفقد لديها

- مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ج. ٦، ربيع ١٩٨٦م، ص ٨١ - ٨٢
- (٥) مصطفى الضبع مرجع سابق، ص ٦٠
- (٦) منى طريف العلوي مرجع سابق، ص ١٣
- (٧) أنظر حميد لحداني بنية النص السردي، ط ١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص ٧٥ - ٧٦
- (٨) أنظر كلّا من - حميد لحداني، السابق، ص ٦٢ - مصطفى الضبع مرجع سابق، ص ٧٦ - ٧٧
- (٩) عاستون باشلا ر، جماليات المكان، ترجمة غالف هلسا، ط ٢، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م، ص ٥ - ٦
- (١٠) مصطفى الضبع مرجع سابق، ص ٧٠
- (١١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي للقضاء - الزمن - الشخصية، ط ١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ٣٢
- (١٢) بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط ١، بيروت، دار العبادة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص ٩٤
- (١٣) مصطفى الضبع، مرجع سابق، ص ١٥١
- (١٤) عبدالمالك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر ١٩٩٨م، ص ١٦٠
- (١٥) إقانة بن جعفر نقد الشعر، القاهرة، الطبعة المجلدية، ١٩٣٥م، ص ٧٠
- (١٦) أنظر، سيوا قاسم دراز، بناء الرواية دراسة مقاربة للثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ٨٠
- (١٧) عبدالمالك مرتاض ألف ليلة وليلة دراسة سيمنائية لحكاية، ط ١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩م، ص ١٠٨
- (١٨) حسن بحراوي، مرجع سابق، ص ٦٠
- (١٩) سمر روجي الفيصل، بناء المكان، مجلة للمؤلف الأدبي، دمشق، ج ٣٠٦، ١٩٩٦م، ص ١٢
- (٢٠) سيوا قاسم دراز مرجع سابق، ص ٨٢
- (٢١) حسن بحراوي، مرجع سابق، ص ٤٧
- (٢٢) مصطفى الضبع، مرجع سابق، ص ١٠٩
- (٢٣) السابق، ص ١١٩
- (٢٤) السابق، ص ٦٥
- (٢٥) جابر مصطوف الصورة الفنية هي ثلثات الفندي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٢م، ص ٣٤
- (٢٦) سيوا قاسم دراز، الفانز والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٢٢، ج ٢ - ٣، يناير - يونيو ١٩٩٥م، ص ٢٥٥
- (٢٧) أنظر، سيوا قاسم دراز بناء الرواية... مرجع سابق، ص ١٠٠
- (٢٨) جابر مصطوف مرجع سابق، ص ٢٤١
- (٢٩) جورج طرابايشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ط ٢، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، سبتمبر ١٩٨٥م، ص ٨٥
- (٣٠) أميرة حلمي مطر مقدمة في علم الجمال، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٦م، ص ٣٧
- (٣١) يوري لوتمان، مرجع سابق، ص ٨٢
- (٣٢) عبدالرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ط ٢، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥م، ص ٣٩
- (٣٣) يوري لوتمان، مرجع سابق، ص ٨٢

- (٢٤) أنظر إبراهيم عبدالحافظ تحول الإنسان إلى طائر في الحكايات الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ٤٤، يوليو - سبتمبر ١٩٩٤م، ص ٤٢
- (٢٥) أنظر جان صدفه رموز وطقوس دراسات في الميثولوجيات القديمة، لندن، رياض الريس للكتاب والنشر (د.ت)، ص ٥١
- (٢٦) أنظر أدولف إرمان، ديانة مصر القديمة - ترجمة عبدالمعتمد أبو بكر ومحمد أنور شكري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ١٢٧
- (٢٧) أنظر: تسعيت أبي حمودي أثر الرمزية العربية في مسرح توفيق الحكيم، ط ١، بيروت، دار العبادة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص ٢٢٦
- (٢٨) عبادة كحيلة عن العرب والبحر، ط ١، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م، ص ١٣
- (٢٩) أنظر شاكر عبدالحمد العملة الإبداعية في فن التصوير، ط ٢، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، ص ١٩
- (٣٠) أنظر السابق، ص ١٨٠
- (٣١) السابق، ص ٢٠
- (٣٢) أنظر جيلبري دوران الأنثروبولوجيا رموزها، أساطيرها، أنصاتها - ترجمة مصباح الصمد، ط ١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص ١٠٨
- (٣٣) محدث الجوار، جماليات المكان في مسرح صلاح عبدالمعتمد، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ج ٦، ربيع ١٩٨٦م، ص ٤٠
- (٣٤) بدري عثمان مرجع سابق، ص ١٧٥
- (٣٥) أمية رشيد، تخطي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٤٨
- (٣٦) أنظر حسن بحراوي، مرجع سابق، ص ٢٠، ٢٩، ٣٠
- (٣٧) مصطفى الضبع مرجع سابق، ص ٧١
- (٣٨) حسن بحراوي، مرجع سابق، ص ٣٢
- (٣٩) افتتاحية «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ج ٦، ربيع ١٩٨٦م، ص ٥
- (٤٠) مصطفى الضبع، مرجع سابق، ص ١٥١
- (٤١) يوري لوتمان، مرجع سابق، ص ٨٣
- (٤٢) وردت كلمة معاشة في الاقتباس، والصحيح هو «معيشة»
- (٤٣) محمد البارودي الرواية العربية الحديثة، ط ١، اللاذقية، دار الحور، ١٩٩٢م، ص ٢٢٢
- (٤٤) يوري لوتمان، مرجع سابق، ص ٨٣
- (٤٥) بدري عثمان، مرجع سابق، ص ٩٥
- (٤٦) السابق، ص ١٢٢
- (٤٧) يوري لوتمان، مرجع سابق، ص ٨٣
- (٤٨) حسن بحراوي، مرجع سابق، ص ١٠١
- (٤٩) أنظر السابق، ص ٣٢
- (٥٠) أنظر مصطفى الضبع، مرجع سابق، ص ٣٩
- (٦٠) السابق، ص ٧٣

الرواية السورية الجديدة وآفاق التجريب

اسم المدهس

كثيرة، تبدأ من ملامح الجغرافيا وشواهدا، وتذهب بعد ذلك إلى روح الناس، وإلى وعيهم وكيفيات نظرهم إلى العالم والحياة، في ازدياد لا تطغى فيه واحدة من مفردات الصورة أو تفاصيل اللوحة، بل هي تتشابك في تحقيق نسج متكامل يصبح هو المبرر المناسب لجملة الأحداث والتطورات العاصفة في الرواية، ويشكل في الوقت ذاته مناخا يمنح «قصر المطر» نكهتها الخاصة والمميزة في زحام الأعمال الروائية السورية، خصوصا وقد تمكن مدوح عزام بفنية عالية من نبذ لعبة التقسيم الايديولوجي للناس منذ البداية، وأثر- ومنذ البداية أيضا- ترك الحرية لأبطاله لكي يشكلوا أنفسهم بعيدا عن البعد الواحد، بل هو يقدم بطله السلمي، الطاغية والمذعن لرغبات الأعداء، في صورة متعددة الأبعاد، تشكل أو تأخذ ملامحها الأخيرة وموقعها الاجتماعي الذهاني، الا عبر ناز تلك الصراعات التي تختلط فيها المصالح الاقتصادية بالطموح الشخصي وبالتمنافس الفردي، وكأن الكاتب أراد في هذه الرواية الملحمية، أن يرى في كل واحد من أبطاله وشخصياته جانبي روحه الداخلية. الخير والشر على حد سواء، إذ هو يطلقهم في برية الأحداث بتشكول بحسب تأثرهم بهذا الجانب أو ذاك.

يلاحظ قارئ «قصر المطر» أن مدوح عزام ظل طيلة الرواية يحرك عامل الجنس باعتباره أكثر الرموز تعبيرا عن حب الحياة، في مقابل قسوة الطبيعة وشظف العيش، وأيضا في مقابل قسوة الحرب. وما تظلمه من مشاهد المواجهات الدامية وصور الموت، وبين هذا وذاك ملامح البديائية في حياة الناس، أفكارهم وتصرفاتهم، وحتى نظرتهم للواقع والمستقبل، بدائية تلمحها في التعامل مع المرأة حيناً، وفي ممارسة الغزو والقتل حيناً آخر، من دون أن تسقط من النفوس قيم الكرم والنبيل، والتي تعبر عن نفسها في منظومة العلاقات التي تجمعهم وتضعهم في خط أخلاقي

يمكن القول إن العقد الفائت، هو عقد الرواية بحق، بالنظر إلى الرواج الذي حققه هذا الجنس الأدبي- نسبيا- في أوساط القراء، وأيضا بالنظر إلى غزارة الإنتاج الروائي، بما في ذلك بالطبع، إقبال أعداد متزايدة من الكتاب، على الاسهام في الكتابة الروائية، سواء من أولئك الذين سبق لهم كتابة القصة، أو حتى من جاءوا إلى فن الرواية، مباشرة ودون وسطي إبداعي آخر. الرواية الأولى، هي- غالبا- تجربة خاصة، لها نكهتها المميزة، تماما كما لها عثراتها، إذ هي تثبت خارج تربة الخبرة، فتلتصق أكثر بالحماسة والصدق، حتى لو لم يكونا كافيين وحدهما لإبداع فن جميل

هذه القراءة تحاول رصد بعض أبرز التجارب الروائية الأولى لأصحابها من الكتاب السوريين، والذين أصدر معظمهم أعمالا روائية لاحقة، فيما ينتظر آخرون.

مدوح عزام، البيئة والتاريخ

ربما لم تحدث رواية سورية، خلال العقد الفائت، جدلا وإثارة وخلافا، كذلك الذي أحدثته رواية مدوح عزام «قصر المطر»، والتي تناولت في بنائية روائية مشوقة أحداث الثورة السورية الكبرى عام ١٩٢٥، وخصوصا في جبل العرب جنوب سوريا، وألفت من ثم حزمة ضوئية على منظومة العلاقات الاجتماعية والإنسانية في تلك المنطقة، من خلال النظر إلى شخصياتها الأهم بوصفها كيانات اجتماعية لها ارتباطاتها، ولكل منها منطقها الخاص، ونظراته الخاصة التي تدفعه إلى اتخاذ هذا الموقف أو ذاك

يمكن القول إن «قصر المطر» هي منذ البداية وحتى الكلمة الأخيرة فيها رواية بيئة، لا من حيث بدهية المكان الذي تشتطره ويشترطها، ولكن- وهذا هو المهم- من حيث قدرة الكاتب على تقديم المكان- البيئة- في أبعاده كلها إلى الحد الذي يمكن قارئ الرواية معه الوقوف على لوحة بانورامية تشتعل فيها خطوط

© كاتب من فلسطين

إيجابى، يتمتع من بساطة العيش ويطمح لمستقبل أجمل.

تستفيد رواية «قصر المطر» من معتقد «التقصص» الذي تؤمن به بعض المذاهب البدئية، وتوظف هذا المعتقد في صورة فنية جذابة، ولها عمقها الفكري، وهو توظيف يتجسد في مدخل الرواية الافتتاحي، ثم في خاتمتها الجميلة والمعبرة.

أما أنيسة عبود، فقد عرفها القراء ككاتبة للقصص، حيث نشرت عددا من المجموعات القصصية، قبل أن تصدر روايتها الأولى «النعنع البري»، ولعل أهم ما في «النعنع البري»، ذلك العمل الدؤوب من الكاتبة على بنية الرواية، على معمارها الذي يتناسب في صورته الأولية- الأساسية مع اجراء مزاجية جميلة، لا تطفئ ولا تنفثت خيوطها بين عالمين يبدوان متناقضين، إذ يفك كل منهما في تخوم خاصة به، وهما عالم الواقع، حيث الغاية من الكتابة، وحيث تنفجر الوقائع بين الأصابع، وأمام النظر، وتحرض الكتابة على التقاطها وإعادة تقييمها من جديد في صورة أنيقة، ثم عالم الأسطورة بملامحه الحالية. الجرجرة والزنيقية، والتي تناوش- في الغالب- خلفية الوعي، أو إذا شئنا الدقة أكثر، تناوش اللاوعي في قابليته اللامحدودة لجعل كل الأشياء ممكنة، واقعية، وقابلة للتفسير، قابلة للاستحضار، بل واللزج في جفاف الواقع وروثاته. إن ملصحا مهما من ملامح عمل أنيسة عبود الروائي، يتأسس على أرضية الالتزام القوي بالزمن، وهو التزام حال دون سقوط الرواية في مأزق ما بات يعرف بـ«الفانتازيا»، لا بمعناها النقدي، ولكن بذلك المعنى الشائع الذي يجعل كل شيء مباحا وقابلا للوجود والحركة على الورق دون الحاجة إلى أية مبررات منطقية أو فنية. في «النعنع البري» ثمة اهتمام بما في الزمن من وقائع يومية، علامات حب وضغائن، ولكن ذلك كله إذ يتقدم ليناوش نصفه الآخر- الأسطوري الحال- لا يذهب معه إلى فضاءات دون ملامح، بل هو يشكل مع ذلك النصف وجودا واحدا جديدا له نكهة اللحم وروثه وقوة التحديق في الواقع.

أنيسة عبود في هذه الرواية، تنطلق من نقطة عاشتها قصصها القصيرة، التي عبرت عن بقع سواد هنا وهناك، ولكنها- وفي عمل روائي طويل نسبيا- تعود إليها فيما يشبه نظرة شاملة تطل على لوحة سوداء كبرى، وتقرأ خطوطها وكلماتها في لغة مشوقة وإنسيابية فنية عالية.

وفي أجواء مختلفة تماما، تقدم أميمة الخش، عملها الروائي الثاني «زهرة اللوتس» (سنتبرهه الأول لأسباب فنية تتعلق بضعف العمل الأول، إذ تكاد هذه الرواية أن تكون رواية شخصية واحدة. سيرة

ذاتية بلطلتها المفتونة بالرغبة في التعرف على العالم، بنفس القدر من قوة الرغبة في الانتماء من الوصاية شبه الشاملة للعائلة أولا وللتقاليد المتخلقة من بعد. ومع أن الكاتبة تقدم لنا في إطار صورة تلك البطلة ملامح أشخاص آخرين، يلعبون بهذا القدر أو ذاك أدوارا في حياتها- إلا أن ظهورهم في الرواية يأتي كنوع من الإيضاح الدرامي للشخصية الرئيسية، إذ هو يعد تقديم التفاصيل الثانوية واللامح الجزئية التي تجعل قراءة الرواية أشبه بقامل طويل في ملامح امرأة منذ مطلع شبابها الأول وحتى تلك الخاتمة الواقعية، حين تترك الكاتبة بطلتها تغوص في مفلاة الحياة متسلحة بوعياها أولا، وبجبال التجارب السوداء التي لم تستطع أن تهزمها قدر ما حولتها إلى امرأة أخرى تعي ما يجري من حولها وتقتحم بجداره واقتدار.

أجمل ما في رواية أميمة الخش «زهرة اللوتس»، احتفاظها بأهم ما في الرواية التقليدية: الحكاية، والتي تأخذ بيدنا منذ الصفحة الأولى لمتابعة تفاصيل أحداث، وتفاصيل حياة، فهذه الحياة التقليدية، والتي تناولها روايات كثيرة من قبل، تناولتها أميمة الخش من منظور يفارم بالكيف عن كل تلك الجوانب التي أغفلتها الكتابات في قصصية وتعمد، فالكاتبة هنا إصفاة للمشارع الداخلية للمرأة، طفلة ومراقة وشابة.

أما وجدي مصطفي، فقد اصدر رواية يتيمة، صمت بعدها عن الكتابة، رغم الموهبة الأدبية الواضحة التي أنبأت عنها روايته «بين ضفتين».

«بين ضفتين»، قصة حب جارحة وشبه مستحيلة، حب يحمل بذرة عذاب تنبت شوكا من نار، فتورث أصحابه الموت، إذ تدفعهم إلى الانتحار أو الفجيع. موت يأتي في ما يشبه محاولة متأخرة للتصالح مع حياة صعبة، تتأرجح بين اللهب والعبث وبين تراجميديا الدمار النفسي والروحي لشخصين، رجل وامرأة يجتمعان على إرادة العيش المشترك فتدفعهما الحياة إلى العذاب الدائم.

تذكر الرواية بقصة فيلم «الموت حيا»، من خلال علاقة بين جيلين متباعدين، بين تلميذ ومعلمته حصرا، كما بين علاقتين نشأتان على أرضية التمرد على الواقع، فيما تتشابهان كذلك في الموت الفاجع الذي يودي بأحد البطلين في المعلمين الروائي والسينمائي، ليظل الآخر تائها ضائعا، يعبر بتيهه وضياعه عن خيبة أمل كبرى بعد انتحار أحلام وتبددها على صخرة الحياة القاسية تقوم الرواية على بناء سردي لا يهتم كثيرا بالبحث عن تقنيات

حدائثية قدر اهتمامه بالامحدود بقوة الحكاية. وهي ذلك يبدو وجدي مصطفى مشغولاً بالمضمون بدرجة أساسية، سواء من خلال الحكاية الروائية، أو سردية الأحداث المعاشة، أو حتى من خلال الأجواء الاجتماعية التي يحرص على نقلها بتشويق لا يطاق الملل، خصوصاً لجهة تصوير مسرح الأحداث وبنية الشخصيات الرئيسية والثانوية

وإذا كانت الروايات السابقة، قد اتسمت بهذا القدر أو ذاك، من مواصفات التجربة الأولى، وما يكتنفها في العادة من ثغرات ونواقص، فإن تجربتين أكثر أعمية حققهما الكاتبان غسان أبا زيد وخالد خليفة في روايتهما «المبروك» و«دفاتر القرباط»، بالنظر إلى النضج الفني الذي اتسمت به كل رواية منهما، وبالنظر أيضاً إلى قوة القبض على المضمون وجدليته الناجحة مع الشكل الفني

في رواية «المبروك» لفسان أبا زيد (حازت جائزة الرواية في مسابقة سعاد الصباح)، نجد للتاريخ هو فضاء الرواية. غسان أبازيد يذهب إلى التاريخ بحثاً عن حكاية روائية، بل أنه يمزج حكايته الخاصة في دروب التاريخ، في منعطقاته الكبرى، وأزقته التي شهدت الصراع الغالب بين الظالمين والمظلومين، بين العامة – الذين يتشابهون وإن اختلفت المدن والأصهار – وبين الجلادين وإن تباعدت بينهم الأزمنة واختلفت العصور، إذ خلال تلك الصراعات كلها لا فرق بين ظالم وظالم، ولا بين مظلوم ومظلوم

شخصيات «المبروك» تجمع في وقت واحد معاً، ملامح الشخصية العربية التراثية إلى جانب الملامح المعاصرة، فالتراث إذا كان حاضراً من خلال الأحداث، وحتى الرموز التاريخية، فهو حاضر كذلك من خلال ذهنية الشخصيات الرئيسية وثقافتها، ووعيتها للعالم والحياة، والأهم من ذلك كله من خلال آمالها وتطلعاتها المستقبلية، التي لا تزال تلهث وراء الأحلام ذاتها وتواجه الظلم ذاته، وإن بأشكال وصور عصرية لا تغير من المضمون شيئاً

رواية «المبروك» إذ تستعير التاريخ العربي كله، ليصبح فضاء يتحرك خلاله أبطالها، تشير في صورة غير مباشرة، إلى «حلزونية» السيرورة الاجتماعية العربية، والتي تكاد تجعل التطور يراوح مكانه طيلة عقود متعددة. وفي الرواية لا يفيد أن نسال عن هذا العصر أو ذاك، فالصور كلها مرتبطة بوشيجة واحدة هي القهر والكفاح ضده.

أما رواية خالد خليفة «دفاتر القرباط»، فلعلها المغامرة الفنية

الأجمل والأهم في الرواية السورية خلال العقد الأخير. خالد خليفة في هذه الرواية يستعير من «الواقعية المسرحية» أدواتها، ولكن ليكتب روايته هو، وليقدم فضاءه الروائي الخاص، في لغة حارة لها مذاق عذب.

هاجس «دفاتر القرباط» الأهم هو الحرية، بمعناها الواسع والشامل، ولا تخفى هنا دلالة «القرباط»، الغجر الجوالين، كرمز لحرية تأتي وتذهب، رمز تنتقل عدواه إلى أهل «العنابية»، وخصوصاً «أبو الهيام»، العاشق المقيم بالفجرية «نشمة»، والراجل معها في تجوال لا يتوقف حرصاً على حريته وانحيازاً إلى رغبات الجسد والروح معاً.

أعتقد أن بنائية «دفاتر القرباط» تقوم هي ذاتها بدور البطل، من حيث هي بنائية مركبة، تجمع شخصيات تنتمي إلى القاع الاجتماعي – عموماً – ولكنها تحمل في الوقت ذاته – ودرجات متفاوتة – مديات وعي فكري واجتماعي هو أقرب إلى الحلم أو إلى شغف الدقة أقرب – إلى المثال المنشود الذي يسعى نحوه الجميع متسلحين بألأهم وعذاباتهم خصوصاً وأن الكاتب تعدد زج هذه الشخصيات في علاقة جدلية مع بنائها الفطرية. أما الزمن في الرواية فلا يمكن الاستدلال عليه، إلا من خلال الوقائع التي ترد عن حملة الانتخايات وترشيح ابن العم نفسه فيها، وهي ملامسة طليقة لحدود الزمن، تذكرنا إلى حد بعيد بإشارة جابريل جارسيا ماركيث للزمن في روايته الأجل «ليس لدى الكولونيل من كتابته» حين يأتي ذكر الزمن مرة واحدة فقط، ومن خلال عنوان أحد الصفح الذي يتحدث عن حرب السويس.

الرواية الجديدة في سوريا، رواية – في العموم – تتقدم عوالم التجريب، فتراها تنتقل من شكل فني إلى آخر، مستفيدة في ذلك من انجازات الرواية السورية ذاتها، والتي تحققت على يد مجموعة من الكتاب المعروفين، أمثال حما مينة، حيدر حيدر، وليد اخلاصي، نبيل سليمان، خيرى الهبي، هاني الراعي، عبد النبي حجازي، نهاد سيريس، فوزان حداد وغيرهم، وفي الوقت ذاته تستفيد من منجز الرواية العالمية سواء القادمة من أمريكا اللاتينية ببنكها وتقنياتها الخاصة، أما القادمة من أوروبا والتي باتت في نظر كثير من النقاد والكتاب رواية تقليدية، وإن قدمت نماذج مهمة وذات مستوى أدبي رفيع.

بعيدة جدا عن الموضوعية

سلام سرحان

في مطلع الثمانينات، حين بدأت أتلصص طريقي في فضاء الشعر والوجود والعدم، كان الوسط الثقافي في بغداد يغلي بعدد هائل من الشعراء الملمنين بالهيب والقفز والشعر والتمرد والنزوع إلى الخلاص. كانت النقاشات والسيالات تقارب حضور العرب في حياتنا، فكانت لا تكتفي باستعارة لغة الحرب بل أجوانها أيضا، من قصف وناز واشتباكات. كان التنافس على الحضور في حياة الوسط يدفع إلى الأقصى والأعلى والأبعد، كنا في عشرات السباقات والمنافسات للإتيان بالباهر والمدمش من أجل لحظة زهو لا تلبث أن تنطفئ، لنعاود حمل الصخرة والصعود مرة أخرى.

الجميع كان ذاهبا في المغامرة إلى أقصاها، دون أدنى تردد، بفعل حمى غامضة تأسر الجميع، ليؤدي كل دوره في ذلك الكيان الجماعي القاسي والغامض والباهر، والذي لا يعترف باستقلال وتميز أي فرد من أفراده. كان الجميع يتحرك بحماس لا نعرف سره، لتجري في عروق ذلك الكيان خلاصة المعرفة الإنسانية وجنونها وآخر ما تفقذ إليه المخيلة الإبداعية في العالم. إذ كان للوسط آلاف المجسات، التي تنتخب أعلى وأجراً ما في الثقافة العالمية، فيجري كل يوم تداول عشرات النصوص والمقالات والكتب التي يجري استنساخها بالكامل.

كان العالم مغلقا دوننا، لكن غريزة البقاء كانت تحوله إلى نوافذ فاعرة. فإذ يحصل لأي مثقف في العالم ألا تقع يده على مطبوع مهم، فإن ذلك كان نادر الحدوث في ذلك الوسط الثقافي الملتهم، إذ لا بد أن تصل نسخة عبر إحدى

في البدء كان الشعر

الوسط الثقافي العراقي هو وسط شعري بامتياز، إذ نادرا ما تجد مبدعا عراقيا لم يبدأ خطواته الأولى بكتابة الشعر بل إن البعض يذهب أبعد من ذلك ليقول: إن النادر هو أن تجد أي عراقي لم يتلمس طريقا إلى الشعر. تلك التصورات لا يقولها العراقيون، بل كل من اقترب من نارههم وأطل على نوافذ أرواحهم، حتى شاع التساؤل في البلدان العربية: هل إن كل عراقي شاعر؟

وإذ يبدو للبعض أن ذلك الهيام الفاجر قد تراجع بعد العقدين أو الحريين الماضيتين، يجزم آخرون بحدوث العكس، وأن نار الألم قد زادت ميل العراقيين إلى نفاذة الشعر وملاذنها الوجودي. كل الأدلة تشير إلى أن حمى الشعر كانت مشتعلة هناك طوال التاريخ... التاريخ الذي ولد في تلك الأرض باختراع الكتابة، من أجل كتابة الشعر والأناشيد والملامح أولا؛ هناك في البدء كان الشعر.

الشاعر في المجتمع العراقي له حالات كثيرة، لا تبدأ بالتفرد والقفز إلى ما هو أعلى وأشهى، ولا تنتهي بالتمرد والجنون؛ وجميعها تستهوي العراقي، لكن صفة الشاعر المتمرّد هي الأكثر إغراء للأجيال الشابة طوال العقود الماضية، يغذيها الشعور باللاجدي بعد أن أغلقت الحروب كافة الأفاق وعصفت بالحياة.

كل ذلك جعل الوسط الشعري العراقي أوسع مما نتخيل، وجعله أشبه بمرجل لا يكف عن الغليان بأقصى مغامرات التجريب والمغايرة والتمرد على المنجز الشعري، هكذا جاءت معظم مغامرات التجديد في الشعر العربي من العراق، بدءا من أولى خطوات الشعر الحديث وانتهاء بآخر مغامرات التجريب والاختلاف.

* كاتب من العراق يقيم في لندن

القنوات الكثيرة التي ابتكرتها غريزة البقاء. وما أن تصل تلك النسخة حتى تنطلق شرارة الخبر إلى كافة أرجاء العالم السفلي، فتكون تلك النسخة كافية لإطلاع الجميع عليها عن طريق التداول والاستنشاق.

لكن هذا الرجل كان أيضا محرقا للكثير من المواهب، بسبب هامشه الاجتماعي الصاخب، الذي يعج بالآراء القاطعة والأحكام الصارمة والقاسية. وقد فاقمها ضيق فضاء النشر، وجمالة التهميش والإقصاء، التي وجد الوسط الثقافي نفسه مقذورا فيها، طوال عقود طويلة، بالإضافة للقائمة الطويلة من المتنوعات. كل ذلك جعل هذا الوسط قاسيا ونزقا ومتعلبا، لا يعترف بمنجز أحد من أفراده، ويدفعهم إلى حافة الهاوية، والويل للويل لمن لا يذهب في المغامرة والاختلاف والتجريب إلى أبعد مدباتها، فهو سيصبح فريسة لهذا القطيع المفترس من الشعراء السانبين كان الاختلاف والذهاب إلى الأبعد، حاكما مطلقا، يدفع معظم الأصوات إلى التطرف في استخدام أدواتها الشعرية وإلى سرعة هائلة في الانقلاب على ما ينجز ومغامرته، مما أدى ببعض تلك الأصوات إلى الاندفاع في التطرف حتى بعد أن تكون قد بلورت أنواتها ورويتها الشعرية الخاصة. هذا الوسط الضاري في حماسه، وأصل طوال الوقت دفع مواهبه إلى حدود اللاجدوي، فأحرق الكثير منها، بمواصلة دفعها إلى مغامرات أبعد من حدود الاحتمال، فاستهلك تلك الدوامة العديد من الأسماء، التي كانت تعد بالكثير، قبل أن تسقط في متاهة دهاليز هذا الوسط، التي يصعب الخروج منها

كان للثقافة الشفاهية سحرها وقسوتها، وقد وجدت في المقهى والحانة فضاء مقفدا، لا يمكن مقاومة إغرائه في ظل عدم وجود فرص النشر، مما كرس حلقة مفرغة من النشاطات والطقوس، التي وفرت للكثير من المبدعين متعة إلغاء كافة الحدود (بتجاهلها) والتطويق الحالم في حوارات مفعمة بالنوايا المطلقة. كل ذلك جعل الوسط يستقطب الكثير من الفراشات الحاملة بالضوء إلى ناره ودوامته السينيفية القائلة، التي تبدأ بالمقهى وتنتهي بإغلاق آخر الحانات في الصباح المبكر، لتعاود رحلتها من جديد، فأستتقبالها وأصبح لها نجومها وصعاليكها المتميزون، الذين لا تستقيم الطقوس إلا في حضورهم.

لكن هذا الوسط الملتهب، بتحدياته التراجيدية الهائلة التي

يقذفها بوجه المواهب الجديدة، كان في الوقت نفسه يقوم بعملية انتخاب طبيعي قاسية لامتحان المواهب المتماسكة. وهو يقدر ما أحرق من مواهب، صفلا أخرى ليجعلها قادرة على التحليق إلى أعلى تخوم الرؤيا

الشاعر الذي يدخل تجربة المختبر الشعري العراقي، التي تقلب كل يوم أسئلة الوجود والعدم، إما أن يفقد بوصلته في متاهتها أو يخرج منها وقد اتقن القفز إلى ما هو أعلى وأشهى. الشاعر الذي ينفذ من ذلك الرجل يخرج بأجنحة قادرة على التحليق في فضاء المغامرة الشعرية بلمسته الخاصة وإيقاعه الخاص.

كل تلك الصور الداكنة والغامضة والساحرة تنطبق، خاصة على عقد الثمانينات الذي بدأت معه أتلوس طريقي في متاهة الوسط الشعري، حينها، كانت الأصوات الشعرية الجادة غائبة تماما عن المشهد الشعري العراقي والعربي وكان لأسباب ذلك الغياب (غير الشعرية تماما) دورها في إبعاد وإتجاه الأصوات الجادة عن المنابر الثقافية التي ازدهمت بأصوات لا تمثل المشهد الشعري بقدر ما تمثل قبضة الحرب التي تمسك بزمام الحياة.

كانت جميع المنابر قد أغلقت أبوابها دوننا، وانشغلت بخطاب السياسة والحرب، بشروطه ورجاله، مما جعل مهمة الوصول إلى المنابر الثقافية أمرا مستحيلا أمام الأصوات التي تحاول اكتشاف نبرتها وفضانها الشعري في حصار الأسئلة. كل ذلك دفع المشهد الشعري الحقيقي إلى حفر أنفاقه وعالمه السفلي ليؤسس رده الحياتي بدافع غريزة البقاء.

كنا نحيا في عالم آخر، نأكل الشعر ونشرب الشعر وننام في الشعر ونحلم به، كنا نشعر بأننا خبرنا كل التجارب وقلطنا كل الاشواط في الاختلاف عنها، وأصبحنا أقرب ما يكون إلى جوهر الشعر، أو على بعد خطوة واحدة من الأبدية هل حقا بلغنا ذلك؟؟؟ يمكنني أن أقول الكثير في تأويل تلك المرحلة... لكنني ومن أجلي أفضل أن لا أفسد سحرها، كي أبقي على بعد خطوة واحدة من الأبدية.

أيدولوجيا الطب الحديث

الطب من حيث هو

ممارسة تأويلية وأداة للمهيمنة

سأدر كاظم

غير مشروعة في ثقافة ومجتمع مختلفين. فما هو ممارسة طبية سليمة ومشروعة قد تندو ضريبا من الغرافات أو الساذجة العلمية أو القسوة غير المقبولة وغير الإنسانية. وهذا ما ينطبق على الحجام والكلي والعلاج بالإبر الصينية ومداواة الجروح والكسور بالطين والعسل والقهوة ومعمول التمر وقشور بعض الفواكه وغيرها. كل هذه ممارسات كانت في يوم من الأيام ممارسات طبية مقبولة، وأصبحت اليوم إما ضريبا من ضروب الغباء والجهل أو ضريا من ضروب الوحشية والقسوة. لماذا يحدث هذا؟ ما الذي يجعل ممارسة طبية مشروعة في ثقافة وغير مشروعة في ثقافة أخرى؟ وقبل ذلك هل يسمح لنا كل هذا التقلب والاختلاف في الممارسات الطبية أن نتحدث عن الطب بالإطلاق بوصفه «خطابا علميا حقيقيا ومنضبطا وتجربيا»؟ أليس الأخرى بنا أن نتحدث عن الطب بوصفه نتاجا ثقافيا يستطعن نسقا من العلاقات البشرية والكونية المعتمدة في الثقافة التي يطبق فيها؟

في الكلمات والأشياء» كتب ميشيل فوكو مشفصا الاستهم المعرفي السائد في أوروبا في القرن السادس عشر. «إن على هذه المعرفة أن تستقبل في أن واحد، وعلى الصعيد نفسه، الصحر والتبحر العلمي. ويبدو لنا أن معارف القرن السادس عشر كانت مؤلفة من خليط متقلب من المعرفة العقلية، ومن مفاهيم مشتقة من الصحر، ومن تراث كامل ضاعف اكتشاف نصوصه القديمة من قدرات سلطته». (١) وفي السياق ذاته كتب دافيد لوپروتون في «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة»: «إن الحضارة في القرون الوسطى، وحتى في عصر النهضة، هي خليط مبهم من التقاليد الشعبية المحلية ومن المصادر المسيحية». (٢) إن ما يقوله فوكو ولوپروتون في هاتين الفقرتين يكاد ينسحب على كل معارف العصور ما قبل الحديثة. فالتنجيم، كما يقول فوكو لم يكن ضديدا أو شكلا منافسا للمعرفة العلمية، بل هو يشكل جسما واحدا مع المعرفة العلمية. كما كانت الكيمياء خليطا غريبا من الممارسات السحرية والعلمية، وكذلك كان الطب خليطا من «المعرفة

هل بالإمكان أن يكون الطب موضوعا لنقد ثقافي؟ وهل بالإمكان قراءة الطب بوصفه نتاجا ثقافيا، أو ممارسة بشرية تتأثر بكل ما يحيط بها من متغيرات؟ هل يتأثر الطب بالتغيرات الثقافية والحضارية والمعرفية لأمة من الأمم؟ هل يستوجب تغير الأنساق المعرفية تغيرا في الممارسة الطبية وفي التصورات الطبية؟ هل للمناخ الثقافي العام أو المناخ المعرفي العام أو نسق العلاقات بين العلوم والمعارف (الاستقيم بمفهوم ميشيل فوكو) تأثير في الممارسات أو التصورات الطبية عن المرض والصحة أو الجسد والنفس؟ هل للطب علاقة بنوع الرؤية الكونية التي يتبناها المجتمع؟ هل بالإمكان معانية الطب بوصفه ممارسة تأويلية، يكون الجسد هو نصها، والشفاء هو بمثابة البحث عن المعنى، وعمليات العلاج هي ذاتها عمليات قراءة النص؟ هل بالإمكان معانية الطب من منظور علاقات القوة والمعرفة، بحيث يكون الطب معرفة وأداة من أدوات الهيمنة؟ هل بالإمكان المقارنة بين «التعددية الثقافية» وما يمكن تسميته «بالتعددية الطبية»؟ وأخيرا هل بإمكاننا النظر إلى الطب والممارسة الطبية من منظور مفيار ومن أفق مختلف عما هو سائد اليوم؟

إن أي مقائل لتطور الممارسات والتصورات الطبية منذ القديم حتى العصر الحديث لا يمكنه إلا أن يعترف بأن الطب— من حيث هو خطاب معرفي وممارسة بشرية— نتاج ثقافي، وأيدولوجيا بقدر ما هو تطبيق علمي منضبط، بل إن هذا «التطبيق العلمي المنضبط» تابع للطب من حيث هو نتاج ثقافي. دليلى أن البعض قد يتساءل. هل كان الطب دائما تطبيقا علميا منضبطا؟ هل كان طب الهنود والصينيين والحرب المسلمين واليونان والرومان وشعوب أفريقيا وغيرها، هل كان الطب عند هذه الشعوب ممارسة علمية تجريبية منضبطة دائما؟ إن الطب بما هو خطاب معرفي وممارسة بشرية يستطعن نسقا من العلاقات بين الإنسان وبين ما يحيط به من بشر وكنائنات وكون وخالق وغيبيات وتصورات وغيرها. إنه باختصار يستطعن «رؤية كونية» معينة، ويضاء على هذه «الرؤية الكونية» للعالم والبشر والكائنات تتحدد نوعية الممارسة الطبية المشروعة وعلى هذا فإن ممارسة طبية قد تكون مشروعة في ثقافة ما ومجتمع ما، غير أنها قد تنقلب إلى ممارسة

«كاتب من البحرين»

الاستعمار أبرزها وأعنفها، بوصفها تجربة مكتنزة بالدلالات والمعاني العسكرية والسياسية والاقتصادية والعلمية والمعرفية والثقافية والطبية، بحيث يكون التصادم بين الثقافات تصادما بين أنساق معرفية وممارسات تأويلية بقدر ما هو تصادم عسكري أو سياسي أو اقتصادي. وما نستهدفه هنا أن ندقق النظر في الممارسات الطبية بوصفها ممارسات تأويلية أولا، ونتجاذب ثقافيا يتمثل نسقا من العلاقات بين البشر والكون ثانيا.

لم يكن الطب في أغلب الثقافات عبارة عن ممارسة علمية منضبطة، ولم يكن، كما يكتب فوكو في «الانهماء بالذات»، مفهوما فقط كتقنية تدخلية تستعين، في الحالات المرضية بالعلاجات والعمليات الجراحية» (٣)، بل كان شبكة من المعارف المختلفة التي تشمل علوم الجسد والنفس والفلك والأخلاق والنباتات والفلسفة والمعارف الدينية والسحر والكيمياء وحالات البيئة (برودة، حرارة...) وحتى الهندسة والخطابة كما يشير إلى ذلك ميشيل فوكو، ومن هنا فإن طب ما قبل العصور الحديثة كان يعبر عن ضرب من العلاقات المتعددة بين العناصر التي تدخل في عملية التشخيص والعلاج. ففي الوقت الذي تكون فيه العلاقة في الطب الحديث علاقة ثنائية ضيقة، بين طبيب معالج وجسد مريض، فإن العلاقة في الطب القديم علاقة معقدة ومتراصة، بين شخص يشخص ويصف الدواء، وبين شخص يشكو من علة ما، قد تكون بسبب داخلي أو خارجي، محسوس أو معنوي، فمسيبات هذه العلة قد تكون داخل الشخص المريض، في بدنه أو نفسه أو توهماته وتخيلاته، وقد تكون خارجة في الأفلاك والكواكب، كما في الكائنات الغيبية والقوى الخارقة

إن الطب الحديث يقوم على علاقة ثنائية بين طبيب معالج وجسد مريض، وهو يتغنى من وراء الفحص لاكتشاف مسببات المرض (التشخيص) بغية علاجه، وهي ذات العلاقة التي يقوم عليها الطب القديم. غير أن الاختلاف الحاد يكمن في عملية التشخيص والعلاج. إن الطب الحديث يراهن على أن مسببات المرض كامنة في الجسد المريض، ثمة خلل ما حدث في تركيب هذا الجسد وفاده إلى الاعتلال، ولعلاجه يجب أن نعدل أو نصصح هذا الخلل في تركيب الجسد بواسطة أدوية مصنعة أو تدخل جراحي. أما الطب القديم فإن مسببات المرض قد تكون كامنة في جسد المريض كما في نفسه، وقد تقع خارجه، وهذا الخارج له تأثير كبير في الإنسان، وهو قد يشمل العناصر المكونة للعالم وقد يشمل الكائنات الغيبية وقد يكون مجرد ابتلاء من الله سبحانه وتعالى ويناء على هذا فإن علاج المرض لا يكون بدواء أو تدخل جراحي دائما.

من الواضح أننا أمام نسقين معرفيين مختلفين، نسق يعزل الجسد عن كل ما يقع خارجه، ونسق يدمج الجسد في تناغم مددش مع كل ما يقع خارجه. والحديث عن الجسد بوصفه داخلا وخارجا إنما هو من تأثير سيادة التصور الغربي العقلاني العلماني للجسد

التجريبية، والممارسات السحرية. إن السحر، كما يقول فوكو، كان لازما للمعرفة. أما حين ندخل في القرن الثامن عشر فصاعدا، فإن السحر، شريك المعرفة ولزيمها القديم، أقصى واعتبر سحونة وخرافة وشكلا غير علمي ولا يمت إلى المعرفة العلمية بصلة. هذا ما كان يتم في الثقافة الغربية بحسب تشخيص ميشيل فوكو، أما ما كان يتم في الثقافات والمناطق الأخرى خارج أوروبا فأمر مختلف، حيث كان الطب خطابا وممارسة يمثل خليطا من المعارف الدينية والممارسات السحرية والمعرفة العلمية والخبرة الشعبية. إذا كانت أوروبا قد دخلت في عصر النهضة والتنوير، وإذا كان خطاب النهضة والتنوير قد شدد على ضرورة تحقق المعرفة العلمية العقلانية والتجريبية المنضبطة وإبادة كل أشكال المعارف، السحرية والدينية والشعبية، ونفيها خارج دائرة المعرفة المقبولة والمشروعة والمعتمدة، أي خارج دائرة «المعرفة العلمية»، إذا كان ذلك قد حدث في أوروبا فهو لم يحدث في أغلب الثقافات والمناطق الأخرى. لماذا إذن نجد خطاب الطب كممارسة تطبيقية تجريبية ومنضبطة هو الخطاب السائد في أغلب الثقافات حتى غير الأوروبية؟ لماذا انحسرت الممارسات الطبية المحلية في الثقافات لصالح ممارسات طبية أجنبية «غربية» في العلام الأول؟ إن تزامن التقدم «العلمي» الكبير في الطب في أوروبا في القرن التاسع عشر والعشرين مع تصاعد موجة التوسع الامبريالي للإمبراطوريات الاستعمارية الغربية، يطرح سؤالا ملحا عن العلاقة بين التوسع الاستعماري الغربي وبين انتشار الطب الغربي؟ كما بين «الطب الامبريالي والمجتمعات المحلية»؟ وهذا الأخير عنوان كتاب حرره «دافيد أرنولد» سنة ١٩٨٨، وقام مصطفى ابراهيم فهمي بنقله إلى العربية، ونشر في سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٢٦ سنة ١٩٩٨، وكان هدف الكتاب هو استكشاف أهداف الطب الغربي الامبريالي في القرن التاسع عشر والعشرين، وتأثير هذا الطب في المجتمعات المحلية التي خضعت للاستعمار.

وسواء اتفقنا مع رؤية هذا الكتاب أم لا، فإن الأهم من هذا الاتفاق أو عدمه هو أن التجربة الاستعمارية واعتمادها على الطب كمتاد رئيسي في المواجهة، تطرح علينا سؤالا نحوه. هل بالإمكان معانية المواجهة بني الإمبراطوريات الاستعمارية والمجتمعات المحلية بوصفها صراعا على نمط معين من «الممارسات الطبية» المقبولة؟ وهل بالإمكان معانية هذا الصراع على مشروعية أي ممارسة طبية بوصفه صراعا ثقافيا على صحة «رؤية كونية» ما وأحقية نسق معرفي ما؟ إن تأمل طبيعة المواجهة بين المستعمر والمجتمعات المحلية، وبين رديف المستعمر وشريكه، أي المهيمن، وبين الناس الذين نجشمو الصعاب لنشر الدعوة بينهم، إن هذا التأمل كفيل بأن يفتح أمامنا أفقا مختلفا لمعانية تجربة المواجهة بين الثقافات، والتي يمثل

فجأة ظهر التقدم الطبي في أوروبا باكتشاف الميكروبات التي تسبب بعض الأمراض المعدية كالكوليرا والسل. ومنذ ذلك انعدت بين الطب وحركة الاستعمار تحالف مربوب، ومصالح متبادلة، مما يجعلنا ننظر الى الطب لا بوصفه علما متضبطا فحسب، بل توصيفا للعلاقات القوة والمعرفة كما شخصها ميشيل فوكو في «حرفيات المعرفة» و«إرادة المعرفة»، وإدوارد سعيد في «الاستشراق» و«الثقافة والامبريالية» وغيرهما. فقد كان الطب أحد أسلحة المستعمر والمبشر معا، الأول اتخذه كأداة للسيطرة والتحكم، والثاني للاستدراج والاقتناع والهداية إلى «طريق النجاة» وعلى هذا يمكننا أن نفهم كيف يمثل التدخل الطبي الأوروبي في العالم تقدما وتحضرا؟ وكيف يصبح هذا التدخل مسؤولية إنسانية ملغاة على كاهل الحضارة الغربية؟ كانت السياسة الطبية بالمستعمرات البريطانية كما يقول دافيد أرنولد في كتابه السابق، ترى أن إنشاء إدارة للصحة العامة في الهند هو جزء من مهمة «جلب حضارة أرقى الى الهند»، وكانت تعتقد أن إدخال الرعاية الطبية في الهند ليس جزءا من مهمة إنسانية نبيلة فحسب، بل هو أمر لا يقل عن كونه مثابة «خلق الهند خلقا جديدا»

لقد كان الطب أداة من أهم «أدوات الامبراطورية» التي سهلت مهمة التوسع في المناطق المختلفة، كان المستعمر المبشر لا يظأ أرضا إلا ما حققته الطبية، ويبحث أول ما يبحث بعد منزل لسكانه، عن بقعة أرض تصلح لأن تكون مستشفى أو عيادة لعلاج السكان الأصليين. في سنة ١٨٩٢ حين وصل القس الأمريكي والمبشر المعروف صموئيل زويمر الى البحرين قادما من البصرة، لم يكن في معيته غير «عدة الشغل»، صندوق الكتب الذي يشتمل على نسخ من الانجيل والكرائيس المسيحية الأخرى، إضافة الى حقيقته الطبية التي كانت بمثابة الطعم الذي ينداد الأهالي إليه طائعين أو مضطرين.

إن التآمل في حقيقات العلاقات الطبية بين الأهالي والمبشرين تكشف أننا أمام حالة من التصادم بين الممارسات الطبية المختلفة، بين الطب الغربي العقلاني والوضعي والعلماني وبين أشكال الطب المحلية في المجتمعات العربية والعلمانية تحديدًا. ويعكس هذا الصراع على مستوى الممارسات الطبية صراعا أعمق على مستوى الأنظمة الثقافية والأنساق المعرفية. ولنتأمل في هذه الأمثلة الماخوثة من مذكرات بعض المبشرين في الإرسالية الأمريكية الذين جابوا مختلف مدن الخليج والجزيرة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر، والتي قام خالد البسام بترجمتها في كتاب «القول» سنة ١٩٩٢.

في سنة ١٩٠١ زار الطبيب المبشر شارون توماس مدينة المحرق، وتمكن من تأجير مكان يكون عيادة، ونشط مع البانانيين المرافقين له في بيع الانجيل والكتب المسيحية على المرضى وبعض الأهالي الميسورين. وكتب في وصف تلك الحال ما يلي:

إن للجسد، في المفهوم الحديث، حدودا تفصل بينه وبين ما عداه من نفس وكون وكائنات. انه أشبه بسياج يحيط بالشخص، بحيث يشعر الشخص أن هذا الجسد هو فقط حدود مملكته وامتناده، كما أنه سر تفرده وتميزه عن الآخرين والأشياء. وهو مفهوم مرتبط، كما يكتب لوبرتون، «بصعود الفردية كبنية اجتماعية، وبانبياح فكر عقلاني وضعي وعلماني حول الطبيعة، وبتراجع تدريجي في التقاليد الشعبية المحلية» (٤)، هذه التقاليد التي لم تكن تفصل بين الجسد والنفس، بين الشخص والآخرين، بين الإنسان والأشياء من حوله، والغيبيات من فوقه وتحتة، في أغلب المجتمعات القديمة لا يتميز الجسد عن شخص صاحبه، فحين يقول «أنا» فلا يقصد الجسد فحسب بل يقصد ذاته كلية دونما شعور بانفصال بين الجسد ليكون «أناء الآخر»، كما أن الشخص في هذه المجتمعات لا يتميز عن الآخرين الذين يندمج معهم في علاقات اجتماعية مصيرية، بحيث يتحدث عن «نحن» الجماعة كما لو كان يتحدث عن «أناء» الخاصة. وهو كذلك لا يشعر أن هذا الجسد هو نهاية امتداده، بل هو مفتد في الكون والكائنات، فالمواد الأولية «التراب، والماء...» التي كونت الكون هي ذاتها التي كونته ولكن بطريقة مختلفة وينسب متفاوتة. وهذا هو السر وراء الاعتقاد الطبي القديم في بعض المجتمعات التي كانت تؤمن بأن شفاء الإنسان المريض قد يكون في معدن أو نبات، لا لشيء إلا لأنه يتشابه مع العضو المريض في الشكل أو المادة أو التركيب، فالكسنة الهندية مثلا تساعد على الشفاء من البواسير، وحجر الشيش الأحمر يساعد في إيقاف نزف الدم، والطماطم تزيد نسبة الدم في الجسم. وإضافة الى هذا الامتداد لذات الشخص في الآخرين والأشياء، فإن هذا الشخص ليس قلعة منيعة محصنة من تدخلات الكائنات الغيبية، فقد يتلبسه جن، أو يوسوس له شيطان، أو يرشده ملاك، أو تطاله لعنة من جهة مجهولة، وتؤثر فيه كواكب سياره. وهكذا لا يقدو الجسد، الألة البشرية، هو نهاية الإنسان كما في التصور العقلاني والوضعي والعلماني الذي تحدث عنه لوبرتون، والذي اعتمدته الطب الحديث كشكل وحيد ونهائي، وصادق عليه بوصفه التصور العلمي الحقيقي للجسد. ونشط في عملية إبادة كل أشكال الفهم والتصورات المختلفة عن الجسد، ومن ثم عن المرض والصحة والدواء والعلاج، أي عن الممارسة الطبية.

لقد تمت عملية تمكين الطب الغربي في العالم من خلال حركات الاستعمار والتبشير، حيث واجه هذا التدخل الغربي في المجتمعات المحلية مشكلة المرض بوصفها مصدر قلق وتهديد له وللسكان الأصليين. كانت الأوبئة (التي كان للأوروبيين دور في عولمتها في المجتمعات المحلية كأمراض الجدري والحصبة التي صاحبت الفتوحات الإسبانية للمكسيك والبيرو والأمراض المعدية تسبب الكثير من القلق للمستعمر، مما كان يحول دون تمتعه بكامل الرقابة والراحة وهو يستدر خيرات هذه الشعوب

وقد يبطل المرء بالمرض اختباراً له وتمحيصاً لإيمانه (ونيلوكم بالشر والخير فتنة)، (ونيلوكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات)، أما العلاقة بين الطبيب «الله» وبين المريض المبطل ففي الأعم الأغلب لا تكون علاقة مباشرة، بل تتم من خلال وسيط هذا الوسيط هو البشر الذي تلقى معرفة متنوعة بين الدين وطب الحكماء الأوائل والفلسفة والفراصة والسحر والتنجيم وعلم النباتات والحيوانات. والسر في هذه المعرفة المتنوعة أن الطب القديم لم يكن طباً للجسد فحسب، بل طباً للجسد والنفس (وهذه هي الدلالة المتبادلة لكلمة طب في اللغة العربية كما يذكر ابن منظور)، والسبب الثاني أن الطب القديم لم يكن قد بلغ تصوراً عن استقلالية الجسد وانعزاله وتفرده كما هو في الثقافة الحديثة، بل كان يعتقد أن الإنسان جسد وروح، أما الروح فهي من بقية الله سبحانه وتعالى، وأما الجسد فهو من بقية الأرض أو العالم المادي. لقد خلق الله آدم من تراب الأرض، وحين استوى بشراً نفخ فيه من روحه فكان إنساناً. وعلى هذا فإن الإنسان ليس كائناتاً فريداً إلا في تركيبه من شيئين لم يجتمعا في كائن من قبل (ويودر نقاش في هذا التصور عما إذا كانت روح الحيوان روح إلهية من بقية الله سبحانه وتعالى أم لا) فهو من حيث الجسد امتداد للعالم المادي، مكون من عناصره ومواده، منه وجد وإليه يعود. ومن حيث النفس فهو امتداد إلى الله سبحانه وتعالى. أما الجسد فليس سجناً منعياً للنفس، بل دليل أن النفس قد تفرقت الجسد في حالات، مثل حالة النوم التي هي في التصور الإسلامي موت قصير، إن هذه الحالة من امتداد الإنسان من حيث الروح والجسد هي التي تتم في ظل هذا التصور باعتبار بتأثير الكائنات الغيبية ومواد الكون المختلفة من معدن ونبات وحيوان في الإنسان، وعلى هذا فإن أسباب المرض ليست بالضرورة كامنة داخل الجسد، بل قد تكون في النفس، كما قد تكون في الخارج الغيبي أو المادي، وفي المقابل فإن الدواء الناجع لهذه الأمراض قد يكون في هذه الكائنات الغيبية أو في بعض مواد الأرض.

هذا هو خلاصة نسق التصور للممارسة الطبية في التصور الديني والحلي، أما في الطب الحديث فإن الطبيب هو البشر الذي تلقى معرفة بيولوجية وصيدلانية وتشريحية وفيزيولوجية من الجسد، وعلى هذا فإن العلاقة بينه وبين هذا الجسد مباشرة لا يتخللها أي وسيط قد ينشئ الرؤية، أو يحرف الرسائل التي يبعثها الجسد (المرسل)، إلى المرسل إليه (الطبيب). ويأخذ على هذا سيكون الجسد، هذا النص المغلق والمكتمل والمتمثل بالذلات، هو موضوع الممارسة الطبية، التشخيص والعلاج والشفاء. لقد انتطعت الصلة الروحية بين الإنسان وعالم الغيب، وكما انتطعت الطب الحديث هذا التناغم المجمع بين الإنسان وعالم الغيب والشهادة الذي كان سائداً في كل من التصور الديني والتعبي قبل

«كان يأتي إلى العيادة مرضى من أجناس وأشكال مختلفة فبعض الرجال كانوا يأتون إلينا بأسلحتهم، وكانوا يشعرون الطبيب بنضهم بشكل لافت (كذا) للظفر لاعتقادهم أن الطبيب يحتاج إلى أن يحس بنضهم فقط لمعرفة حالتهم وآلامهم» (٦) وفي أحد الأيام جاء إليه رجل وطلب منه فحص عينيه. وبعد أن فحصهما حاول وضع الدواء مع القطور داخلهما لكن الرجل اعترض على ذلك بشدة. وكان سبب اعتراضه أنه أكل سمكا عند وجبة الفطور. وفهم الطبيب شارون «أن الكثير من أهالي المنطقة لديهم اعتقاد بأن الدواء لن يكون مفيداً مع تناول السمك» (٧) وكان هذا الطبيب على علم بأن بعض المرضى يذهبون إلى بعض «الملاي» لكي يقرأوا عليه بعض التعاويذ. وفي أحد الأيام قام بنزع ضرس كبير لأحد المرضى، وقد قيل له، بعد أن استفقد كل طاقته، أن سبب الصعوبة التي واجهها ترجع «إلى أن هذا الضرس قرأ عليه أحد الملاي في العام الماضي» (٨).

أما المبشر هول فإن فقد قام في عام ١٩١٥ بجولة في مدن البحرين وقراها، وقد شملت جولته كلا من الرفاع وجو ومسكن. وقد واجه متاعب كثيرة نتيجة رفض الأهالي لخدماتهم، أما في قرية جفد فقد ووجه برد حاسم من قبل إحدى الشخصيات في القرية. وكانت حجة هذه الشخصية تتلخص في هذه العبارة «إنني لأجد أي مرضى عندنا لكي تقوموا بعلاجهم، وإن شاء الله لن يكون هناك مريض واحد» (٩).

أما المبشرة كورنيلا دالينبيرج فقد قامت بالتجوال بالسيارة في قرى البحرين في عام ١٩٢٥، وفي أثناء تجوالها في إحدى القرى القريبة من المنامة، اضطرت هي ومرافقاتها إلى الصباح بالأهالي: «نحن أصدقاء وقد أحضرنا أدوية لمرضاكم، وفجأة جاء جواب من أحد الأكواخ: لا... لا... لا يوجد لدينا مريض واحد هناء» وتورد هذا الجواب في أكثر من كوخ، وعند ذلك ردت بالاجواب: «ولا حتى مرضى عيون» وكانت الإجابة: «لا... لا... الله هو طبيبنا» (١٠).

إن هذا الرد الأخير الذي انطلق من أحد الأكواخ في قرية من قرى المنامة: «الله هو طبيبنا»، يكلف بؤرة التصادم بين المنظومات القنادية والأنثاقية الثقافية التي تتمثل في الممارسات الطبية وهذا الرد ليس نابعا من خلفية محلية أو معرفة شعبية ساذجة، بل هو مدعم بتصور ديني إسلامي له خصوصيته في توزيع عناصر الممارسة الطبية. وهذه الرد ذاته يروى منسوباً إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فحين قدم «أبو رمثة» إلى المدينة، توجه إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) وقال: «إني رجل طبيب، وإن أبي كان طبيباً، وإننا أهل بيت طب، فأرني هذه التي على كتفك فإن كانت سلعة قطعتم ثم داويتها، قال: لا طبيبها الله وفي رواية «طبيبها الذي خلقها»، وفي رواية ثالثة «الله الطبيب بل أنت رجل رفيق، طبيبها الذي خلقها». في التصور الديني الإسلامي الله سبحانه وتعالى هو الطبيب، هو الشافي والمعافي،

العصر الحديث، وبهذا انقطع الاتصال بين لحم الإنسان ولحم العالم، بين روح الإنسان وروح الله، ففي داخل هذا الجسد، هذا اللحم العتيق والآلة البشرية الجميلة، يكمن الداء والوفاة. وهذا ما جعل هذا الطب، كما يقول لوبروتون، طباً للجسد، وليس طباً للإنسان كما في التقاليد الشرقية^(١١) والطب الديني وغيرها من الممارسات الطبية المختلفة في العالم.

في إحدى الدراسات التي قام بها موريس ليهنارت عن مجتمع الكاناك الميلانيزي، ترد هذه الحكاية التي يرويها لوبروتون في كتابه عن «انثروبولوجيا الجسد والحدائق»: «استجوب موريس ليهنارت المتطلع لأن يحيط بشكل أفضل بإسهام القيم الغربية في العقليات التقليدية، شيخاً من الكاناك، فأجاب هذا، وليهنارت في ذهل كبير، قائلاً: «إن ما جلبتم إلينا، إنما هو الجسد»^(١٢)، أو بمعنى أدق هو هذا التصور الغربي للجسد بوصفه شيئاً مادياً منفرداً في تكوينه ومعزولاً عن العالم في تركيبه. إن هذا التصور العقلاني الوضعي العلماني للجسد وللممارسة الطبية هو التصور الغربي الذي تمت عولمته ليكون هو التصور العلمي الطبي الوحيد الذي ينهني اعتماده في كل الثقافات، وتدعيمه بالأنظمة والقوانين في كل المجتمعات، غير أن الهيمنة، كما يقول فوكو، تولد المقاومة، ويقدر غنف الهيمنة، يكون غنف المقاومة. إن هيمنة الطب الغربي بتصوراته الخاصة عن الجسد والممارسة الطبية قد لقيت معارضة كبيرة من قبل الثقافات المختلفة التي واجهت هذه الهيمنة، وفي أوج مرحلة إزالة الاستعمار، ومع اشتداد النضالات الأسيوية والأفريقية ضد الاستعمار، حدثت عملية مراجعة كبيرة لعلاقات الذات بالآخر والتراث، وكانت في الغالب مراجعة تذهب نحو اللقراء أو «العودة على الذات» القومية أو الدينية. وفي سياق العودة على الذات وإعادة الاعتبار للقراءات المحلية خرج بعض أصحاب النزعة القومية مطالبين بإحياء الطب المحلي كجزء من إعادة الاعتبار للقراءات، وإعادة اكتشاف جذورهم الثقافية الخاصة بهم، ورفض هؤلاء، كما ينقل دافيد أرنولد، «وسائل العلاج الغربية الأجنبية»^(١٣).

وبعيداً عن هذه الاستجابات الانفعالية الحادة، فقد حدثت في السنوات الأخيرة عملية مراجعة أكثر هدوءاً وروية للممارسات الطبية الحديثة، وكان من نتائجها عدة أمور كلها تصب في صالح إعادة الاعتبار للتصور القديم عن وحدة الإنسان (جسد+ نفس) ووحدة الوجود (الإنسان+ العالم الطبيعي والمادي) أما الوحدة الأولى فيعبر عنها الطب النفسجسدي (السيكوسوماتيك) الذي يعيد للحمية بين النفس والجسد. وأما الوحدة الثانية فيعبر عنها بشكلان من الممارسة الطبية الحديثة، الأول يسعى إلى إعادة اللحمة بين جسد الإنسان والعالم المادي (المواد والعناصر)، وهو ما يمثل الطب البديل أو الموازي الذي يعتمد على العلاج بالأعشاب وموارد الأرض والبحر وتنظيم الغذاء وأمور أخرى، أما الشكل الثاني فيسعى إلى إعادة اللحمة بين الإنسان وعالم الغيب،

بين الإنسان وخالفه، وهو ما يسمى أحياناً بـ«العلاج بالإيمان» ويمثله في العالم العربي أ.د. أسامة الراضي الذي وصح المعطيات الحديثة، في الميدان النفسي، في خدمة ما أسماه بـ«النموذج الإسلامي للعلاج النفسي»^(١٤). وتحقيقاً لهذا النموذج قام أسامة الراضي بتأسيس «الجمعية العالمية الإسلامية للصحة النفسية»، وجعل هدفها إحياء «الطب النبوي»، ومن وسائل العلاج التي يعتمد عليها الدكتور أسامة الراضي العلاج بـ«الصلاة»، بصورة مفردة وجماعية، وقراءة القرآن، والتذكر والدعاء والاستغفار، والصدقة، والرقى، وزيارة المسجد، والاستماع إلى خطب الجمعة...»

تعكس هذه المراجعات الرغبة الشديدة في إعادة الصلة التي انقطعت بين الإنسان وعالمه الذي يحيط به، وكما تعكس الحاجة الملحة إلى ضرورة إشاعة مفهوم «التعددية الطبية» الذي تمت إزاحته لصالح وحدانية في الممارسة الطبية لا تعترف إلا بهذا الجسد ولا شيء غيره. فإذا كان انقراض المجتمعات الإنسانية من الحالات الصراعية الفناحرة يكمن في الإيمان بـ«هيمنة التعددية الثقافية»، فإن إنقاذ وحدة الإنسان والعالم يكمن في الإيمان بـ«التعددية الطبية»، ويتصورات مختلفة للجسد وللممارسة الطبية

الهوامش

- ١ - ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر. مطاع صفدي وآخرين، بيروت: مركز الأنواء القومي، ١٩٩٠، ص ٥٠
- ٢ - دافيد أرنولد، انثروبولوجيا الجسد والحدائق، تر. محمد عرب صاصيلا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٣، ص ٢٧
- ٣ - ميشيل فوكو، الانهزام بالذات، تر. جورج ابي صالح، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٢، ص ٧٠
- ٤ - انثروبولوجيا الجسد والحدائق، مرجع سابق، ص ٦
- ٥ - دافيد أرنولد وآخرون، الطب الامبريالي والمجتمعات المحلية، تر. مصطفى فهمي، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٥
- ٦ - القوافل رحلات الإرسالية الأمريكية في مدن الخليج والجزيرة العربية ١٩٠١-١٩٢٦، إعداد وترجمة خالد البسام/ البحرين، ط ١، ١٩٩٣، ص ٢٤
- ٧ - المرجع السابق، ص ٢٤
- ٨ - المرجع السابق، ص ٣
- ٩ - المرجع السابق، ص ١١٩
- ١٠ - المرجع السابق، ص ١٨٩-١٩٠
- ١١ - انظر انثروبولوجيا الجسد والحدائق، مرجع سابق، ص ٩
- ١٢ - المرجع السابق، ص ١٦
- ١٣ - دافيد أرنولد، المرجع السابق، ص ٤٥
- ١٤ - أسامة الراضي، نموذج إسلامي للعلاج النفسي، مجلة «الثقافة النفسية»، العدد ١٦، المجلد ٤، ١٩٩٣، ص ٥٧

من رجالات عمان

كعب بن معدان

علي بوزيان

الحدث بسيفه ولسانه، مما أضفى على شعره حيوية وحركة، وهو بصور رسالة المجاهدين، ويضخ زعيمهم المهلب بن أبي صفرة بمدح تخت ألفاظه من قلبه، لأنه رآه بألم عينيه يقسم ظهر هذا، ويفضل رأس ذاك انه ليس مدح الناذبة للنعمان، أو الأخطل لابن مروان حيث السيادة للهائج المالي، وحتى يصدق الخبز الخبر نورد هذه المقطعات من رائيته (١) من بحر البسيط حيث ينكر يوم «رامهرمز» وأيام «سابور» وأيام «جبروت»:

يا حفص اتي عدائي عنكم السفر

وقد أرقّت فأذني عيني السهر
علقت يا كعب بعد الشوب غانية

وقد تركت بشط الزابيين لما
دارا بها يسعد البادون والحضر

لولا المهلب ما زرنا بلادهم
ما دامت الأرض فيها الماء والشجر

كنا نهون قبل اليوم شأنهم
حتى تفاقم أمر كان يحتقر

نلقى مساعير أبطلا كأنهم
جن نقارعهم ما مظهرهم بشر

باتت كتابتنا تردّي مسومة
حول المهلب حتى نور القمر

هناك ولو حزاننا بعدما فرحوا
وحال دونهم الأنهار الجدر

وبعد مقدمة غزلية عفيفة، ووصف لهول الحرب وقوة العدو، لم تفتك الأشادة بقومه الأزبيين:

وفي مواطن قبل اليوم قد سلفت
قد كان للأزد فيها الحمد والظفر

في كل يوم تلاقي الأزد مقطعة
يشيب في ساعة من هولها الشعر

والأزد قومي خيار القوم قد علموا
إذا قروهم يوم الوغى خطروا

فيهم معاقل من عز يلاذ بها
يوما إذا شمعت حرب لها در

للمرة الثانية (١) أعود والعود أحمد الحديث عن أحد أفئدة تراثنا العربي الاسلامي ثقة مني أن الاستعانة بصنات الماضي ضرورة تاريخية، ليس تبجحاً أو تهايباً، ولكن لبناء أساس متين يجعلنا نسير واقعين ونحن مطمئنون والتعريف جيلنا الجديد بثقافته الأصلية التي يجهل عنها الكثير، أو يعتمد ذلك بدعوى الحداثة الكاذبة. وهذا الاختيار لم يكن من قبيل المصادفة، لأنه يتعلق برجل بزم في شعر العقيدة الذي عرف افعالا وطعسا فظيعين مقارنة بظنن شعريه أخرى، إذ أن ذويه ينطلقون من عاطفة مفعمة بالايامن الصادق. وآل المهلب من الذين استرخسوا حياتهم في سبيل الاسلام فحاضوا حروبا يشوب لها للولدان ضد الأزارقة صورها أحد أبناء عمان، وهو كعب بن معدان الذي أبان عن فطرة فائقة في الشعر والفروسية والخطابة. فمن يكون هذا الرجل؟ وما هي تجليات هذه الفطرة؟

١ - بحة دالة على حياته

إن قدماءنا كانوا يبهجون الشعراء الفرسان كمنثرة، وعمرو ابن كلثوم، وابي فراس الصماني، ويقالون من شأن الذين يكتفون بوصفها دون معانيتهما، ومن حسن حظ كعب أنه كان في عداد الأولين وزاد عليهم بكونه خطيبا مصقعا، فقد جاء في «الأغاني»: «هو كعب بن معدان الأشقر، والأشقر قبيلة من الأزد، وأمه من عبد القيس شاعر فارس خطيب معهود في الشجعان، من أصحاب المهلب، والمذكورين في حروبه للأزارقة» (٢) وفي «الأعلام»: «كعب بن معدان الأشقر، أبو مالك - فارس، شاعر خطيب» (٣)

إن كعب شاعر عماني عاش في العهد الأموي، ولا شك في أن التنافس الذي كان سائدا بين الفرق الاسلامية شعرا ونثرا قد ضربت بسهم وافر في إلقاء شخصيته، والشعرية والخطابية. ولست أدري ما السبب الذي جعل صاحب «معجم المؤلفين» (٤) لا يترجم له في الوقت الذي عرف ينكب بن مالك، وكعب بن زهير؟

٢ - «شاعريته وفروسيته»: من النصوص المملوء عليها في إظهار المكانة العظيمة التي تنوأمها هذا العلم ما سجله «الأصفهاني»: «حدثنا وهب بن جرير قال حدثنا أبو قتادة قال: سمعت الفرزدق يقول: شعراء الاسلام أربعة أنا وجريير، والأخطل، وكعب الأشقر» (٥)

إن هذا التثناء لم يكن محاباة، بدليل أن جرير كان خصما للفرزدق ومع ذلك فقد أشاد به. وما أكسبه إياه إلا ذبوع صيته وسط بيئة أموية خيمت عليها سخابة مؤججة بأشعار تناف عن طروحات أحزاب سياسية مثني. فثابت تاريخيا أن آل المهلب خاضوا حروبا ضروسا ضد الأزارقة، وقد سائر كعب هذا

* كاتب من المغرب.

ولم ينس في مكان آخر أن يلتفت انتباه الغلاء إلى الانتهاكات المنافية للشروع التي كان يمارسها عمالهم. مؤكداً أن فصل رقابهم هو السبيل الأنجع لتطهير الأرض من خبثهم. «وقال كعب الأشقرى لعمر بن عبد العزيز: (من بحر الكامل) إن كنت تحفظ ما يليك فانصا

عمال أرضك بالبلاد ذئاب

لن يستجيبوا للذي تدعو له

حتى تجلد بالسيف رقاب فلما سمع هذا الشعر. قال: لن هذا الشعر؟ قالوا: لرجل من أزد عمان يقال له كعب الأشقرى. قال: ما كنت أظن أهل عمان يقولون مثل هذا الشعر. (٧) بفضلك يا كعب عرف الخليفة المسلم أن لأهل عمان شعرا في الجهر بالحق الملائم دون خوف من لومة لائم. أما عبد الملك بن مروان فقد عرفك- قبله- حق المعرفة حين حث شعراءه على الاستعانة به في مدحه «أخبرني أحمد بن عبد الله بن عمار قال. حدثني أبو عمرو بندار الكرجي. قال: حدثنا أبو عسانة التميمي عن أبي عبيدة قال. كان عبد الملك بن مروان يقول للشعراء: تشبهونني مرة بالأسد، ومرة بالبازي، ومرة بالصقر، ألا قلت كما قال كعب الأشقرى في العهل وولده: (من بحر الوافر)

برك الله حين براك بحرا

وفجر منك أنهارا غزارا (٨)

وقد كان هذا الخليفة ذا يصر بالشعر حتى توجه جمهور من الشعراء وغيرهم بقولهم: «أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم» (٩) وعدهو أيضا «متعبدا، ناسكا، عالما فقيها، واسع العلم» (١٠)

٣ - كتب خطيبا:

جاء في «الكامل» للمبرد (ت ٢٨٥هـ): «وجه (١١) كعب بن معدان الأشقرى، ومرة بن ثلید الأردني من أزد شؤنة فورا على الحجاج، فلما طلعا عليه تقدم كعب فأنشده

يا حفص اني عدائي عنكم السفر

وقد سهرت فأردى نومي السهر

فقال له الحجاج: أشاعر أنت أم خطيب؟ قال كلاما. ثم أنشده القصيدة. ثم أقبل عليه فقال: خبرني عن بني المهلب. قال الغفيرة فارسهم وسيدهم، وكفى بيزيد فارسا شجاعا، وجودهم وسخيهم قبيصة، ولا يستحي الشجاع أن يفر من مدركه، وعبد الملك من نافع، وجويب موت زعافه، ومحمد ليث غاب، وكفكح مالفصل نودع. قال: فكيف خلفت جماعة الناس؟ قال: خلفتهم بخير قد أركوكم ما ملؤكم وأمنوا ما خافوا. قال: فكيف كان بنو المهلب فيهم؟ قال كانوا حماة السرح نهارا، فإذا ألبوا فرسان البليات قال: فأيهم كان أنجد؟ قال: كانوا كالخلفة للمفرغة لا يدرى أين طرفها. قال: فكيف كنتم أتم وعوركم؟ قال: كنا إذا أخذنا عنهم طمعنا قومهم، وإذا أخذوا غفونا بئسنا منهم، وإذا اجتهدوا واجتهدنا بلغنا فيهم أسألنا بإدراك الفرصة منهم. فقال الحجاج: إن العائبة للمقنن: كيف أنلكم قطري؟ قال: كذناه ببعض ما كادنا به، فصرنا منه إلى التي نحب، قال: فإلا تبتعتهم؟ قال: كان الحد عندنا أقر من القل. قال: فكيف كان لكم المهلب، وكنتم له؟ قال: كان لنا منه شفقة الولد، وله منابر

الولد قال. فكيف اغتباط الناس؟ قال: فشا فيهم الأمن، وشلمهم النفل قال: أكنتم أعدت لي هذا الجواب؟ قال: لا يعلم الغيب إلا الله. قال: فقال هكذا والله يكون الرجال: المهلب كان أعلم بك حيث وجهك» (١٢) وفي «الأغاني» زيادة «وأمر له بعشرة آلاف درهم وحمله على فرس، وأوفده على عبد الملك بن مروان فأمر له بعشرة آلاف أخرى» (١٣)

لا فض فوك يا كعب، فأنت والله حقيق بهذا التكريم الذي خصك به الحجاج، وعبد الملك المشهود لهما بالصلاية والشدة والفهم الشاقب لخبايا الكلام العربي، وإن هذا اللطاف أن ينقص من قيمته، فبذلك زهير بن أبي سلمى مدح الناس بما فيهم دون كذب ونال عطايهم، وأثنى عليه الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه الثناء الحسن، فرسلنا عليه الصلاة والسلام يأمرا بأن ننزل الناس منازلهم، إنه الاختصار المفهم الذي يهد من سمات الخطيب المصنوع الذي يضرب بالأطباغ عرض الحائط لأنه يبعث الملل، فهو يحدك يا حجاج عن أسلتك حديث العارف بدقائق الأمور. يشبهه فيجيد التشبيه

هكذا جمع هذا العماني بين الشعر والغروسة والخطابة. ليت شعري، ولبت الطير تخبرني، ما لكثير من أمثالنا في الاعداديات والثانويات والجامعات. ما زالوا يجهلون ولا فلن تكون أعرف بالشعر من الفرزدق الذي لولا لصاع ثلث لطفه كما قيل، أو من عبد الملك. اللذين أنشأ على مكانته، وكأنني بك ترد في قبرك قول أبي فراس: (الطويل)

سيدك زكري قومي إذا جد جددهم

وفي الليلة الظلماء يفقد الود

أمل أن تكون قد سلطمت في التعريف بأحد أفاضل توافنا الغربي الاسلامي. وإن لي موعداً آخر- إن شاء الله- مع هذا الشاعر أحاول فيه دراسة رائيته المسجلة في «تاريخ الطبري» في حوالي ثلاثة وثمانين بيتا.

الهوامش:

- ١- البرة الأولى كانت مع الأمازيغ المعانية، مجلة (نزوى) العدد ٢٤ ص ٢٧٠
- ٢- الأغاني، الاسمانبي (١٩٦٥هـ) ١/١٣ ص ٥٤/١٢ دار الفكر
- ٣- الأعلام - قرطبي - ٢٢٩/٥ - دار العلم للملايين - لبنان - الطبعة ١٩٨٠/٥
- ٤- معجم المؤلفين عمر رضا كحلاص - ٦٦٩/٢ - مؤسسة الرسالة - الطبعة ١٩٩٢/١
- ٥- الأغاني ١/٢ ص ٥٤
- ٦- تاريخ الطبري (٢١٠هـ) ٢/٢٤١ - ٢٠٨ تحقيق ابو الفصّل ابراهيم - دار المعارف - ١٩٦٠ - ١٩٧١
- ٧- الجبال والتبسين - الماحض (٢٥٥هـ) ٢٦٦/٢ - تحقيق حسن السنوسي - دار الفكر
- ٨- الأغاني ١/٢ ص ٥٤
- ٩- الشعر والشعراء - من قنينة (٢٧٦هـ) ص ٢٤٤ - طبعة ليدن - سبريل - ١٩٠٢
- ١٠- حياة الميراث الكبرى - الديري - ١٤/١ - دار الفكر
- ١١- القصير يعود على «الهلل بن أبي صخرة»
- ١٢- الكامل - للمبرد (٢٨٥هـ) ٣/٢٤٨ - ١٢٤٩ - تحقيق الدكتور محمد أحمد دوالي مؤسسة الرسالة - الطبعة ١٩٩٢/٢ م
- ١٣- الأغاني ١/٢ ص ٥٤

شعرية تمجيد النكرة

بصده ديوان :

«أحفر بثرا في سمائي» لمحمد الصالحي

محمد الويزي *

- ١ -

ينتمي محمد الصالحي إلى ريعيل شعراء الحساسية الجديدة بالمغرب، شاعر متأن، صبور على الكتابة ودؤوب السعي وراء عناصر الجودة والتفرد التي يتوخاها مؤسسة لتجريبه الإبداعية. انشغل بقصيدة النثر العربية، فساق بين الكتابة الشعرية المتألفة عبارة وإشارة، وبين الاهتمام ببعض المشاكل التي يطرحها التعامل مع قصيدة النثر نظرياً وإجرائياً. ولأن محمد الصالحي يعد من شعراء السنوات الثمانين في المغرب، فإنه لم يقدم على «مغامرة» نشر الألواح الشعرية مضمومة إلا مع نهاية السنة المنصرمة، بعدما انقضى أزيد من عقد على تأثيث حضوره الشعري محلياً، ونطويع لفته وتجربته في الكتابة. ومن ثم جاء ديوانه الشعري الافتتاحي: «أحفر بثرا في سمائي»، حاملاً عناصر تجربة شعرية حديثة غنية وعميقة، تنضاف إلى تجارب مجاليه، الذين ما برحوا يسعون إلى ترسيخ معالم خصوصية شعرية مغربية (متخيلاً ولغة)، دونما استنكاف أو فتور ممة.

- ٢ -

اختار الصالحي منذ البدء، أن يريك تلقينا المظمّن لشعره، بالتشديد على بؤرة «سماء»، وقد برزت في آخر عنوان المجموعة الشعرية، كصخرة صلبة لتتكسر عليها قواربنا الهشة. ولأنه يسبح هذه السماء بضمير الملكية النحوي (ياء المتكلم)، فإنه بذلك يدعونا إلى مغادرة قواربنا المعروفة والمألوفة، لنرتقي عالمياً حيث قصائده معلقة كحدائق بابلية الصوغ. ولأن الصعود يستلزم الخفة أبداً (إذ من الخفة صنع بيريوسوس خفه كما في الأسطورة اليونانية)، فإننا نختار اكتشاف حدائق الصالحي الشعرية، مثلاً يحيل عليها العنوان والمقطع الشعري من الغلاف الأخير، من خلال خفة الأسئلة التالية

لماذا يصمر محمد الصالحي على حفر بثرا في السماء (سمائه) بأصوار خاص يقضه تكرار ضمير المتكلم مرتين: مضمر في الفعل وصريحا في «سماء»؟

هل يا ترى، غاض بثر عبقر الأرضي، فغادر المتقصّصون متروك الكلام الشعري، غير عابئين بلصق بعضه ببعض براعة المجودين، بعدما

* كاتب من المغرب.

ضاق وجه الشعر بتأليل النفط وغدا الشعراء مجرد «محركات» آلية مسجلة الماركة، تحركها زيارات الاستهلاك الثقافي وحسب؟

ثم لماذا الحفر في «السماء»؟

هل يبحث فيها الصالحي عن شياطين شعر أصيلة (هو الذي يهدي ديوانه إلى عبد يفوث بن وقاص الذي عاش فترة أسطورة: «شيطان الشعر»)، بعدما صارت «الشهاطين» الأرضية مدججة بالنقل الآلي، ومكبلة بلعنات سقوط جديدة؟

أم أنه يبحث عن «ماء السماء» المؤثر باعتباره أبوته وخصويته الفاعلة في الأرض (إذ «كل أب علوي فإنه مؤثر، وكل أم سطحية فإنها مؤثر فيها. وكل نسبة بينهما نكاح وتوجه» ليسيقي به عود الشعر الأثير لديه، بعدما سمعه يصرخ: الوليل لي «الويل لي»: فيخلف وراءه - بعد ذلك - البئر المحفورة صدقة جارية تستسقي منها قوافل الشعراء الذين يستطيعون الارتحال والذهاب عكس اتجاه الشمس» خفافاً؟

- ٣ -

الحفر عملية استقرارية ونشاط عمودي يرفض الارتكان إلى القشرة المشبعة الظاهرة، والاكتفاء بالاستواء السطح. انه نبش عن حياة ممكنة كامنة ومنسية (لأنه امتداد للنشاط الأركيولوجي)، ويحث فيما وراء طبقات السطح المكشوفة للهبانة والتخلل.

ولأن الأهم عند حفر بثرا هو النفاذ إلى أبعد غير نابض بدفق سيال تحت الطبقات المتراكبة، وعدم الاكتفاء بالعيون الضيقة التي ترشح وحسب (رشح العيون يكون من علة القذى، وكل عين عليلية لا يمكنها - بالمرء - أن ترى بشكل صحي وسليم)، فإن حصول هذه الغاية لا يكون مضموناً إلا عندما نختر المكان الواعد بالدفق الذي تنغياه مرتعاً مضموناً. لذلك وقع اختيار الشاعر على أصل النبع، بعدما جده بضمير الحياة الخاصة (سمائي)، ليبيّنه ويميزه.

وإذا كنا جميعاً نعرف ما السماء، فإننا نعدم معرفة سماء المتكلم الشاعر في العنوان. فإزاء السماء المعرفة/ المعروفة، هناك سماء أخرى متعذرة ومراوغة، نعرفها بالأحالة، ولا نتعرف عليها ككلوغرافيا خاصة. سماء نكرة في بنيتها اللفظية، معرفة بالإضافة

يكشف الصالحى في قصيدة «وصفة من رامبو» (ص ٩)، عن برنامج الشاعر الحدائى (برنامج هو بالذات، من خلال اختزال سيرة حياة سلفه الفرنسى، وتقطيع مراحلها المشهورة بتقنية فنية متصاعدة تحيل على عناصر رؤية فنية يرفضها الديوان فى أكثر من محطة. وإذا تدعو هذه الوصفة (والوصفة لا تكون إلا التماسا للصحة التى يمجدها نيتشه!) إلى التخلص من سلطة أجيال بالذهاب عكس وجهتها، فإن هذه الدعوة لا تفهم إلا فى سياق تمكين الفاعلية الشعرية من فرص السفر فى أسكنة العتمة وأجبية الظلام، حيث فتنة الليل وسحره يمارسان جاذبيتهما وانغماسهما على الشاعر

إن التخلص من سطوة الشمس (مردمة اليقين، بريق الخيبة، وسادة اليقظة وسادن عثراتها) ص ٧٨/٧٩. هو تحلل من رقة أبولون المعصى المخادع. انفتاك من إسماء الضوء الذى يعمت بقدر ما يسعى إلى التنبؤ، يخفى ويكتفى بقدر ما يهدى الكشوف والتعريف (يسخر نيتشه من أبولونيين قائلا أنه إذا ما حدث وحرق المرء فى الشمس مباشرة، فإنه سوف لن يرى صفاء النور ووضوحه، وإنما بقعا سوداء تترقع سطوح النجوم).

إن «الذهب عكس اتجاه الشمس» انعطاف فنية/ فكرية مع الذات للتصالح مع ذاتها، وعودة استكشاف الذات لنفسها، قصد استراق مواقع النكرة فيها بعدما أقصتها بجعلها أو بغطنة ذكينة وغيرها. (النكرة لغة تقبض المعرفة، إنكارك الشيء، والنكر/ النكرة الغطنة والدهاء، والمنكر، ما ليس رضا الله من قول أو فعل). أنه ذهب فى الأعماق العظيمة/ المنسية، بعيدا عن شمس العقل (Ratio) والدين، استعادة لمكوت الشعر، إحقاق وإحتفال بالبعد الديونيزوسى فى الكتابة والحياة معا.

فالانفلات من سلطة الشمس انفلات من سلطة الرقابة، غوص فى الدمىس الأثير (مدورن الغطى فى بهدر البرغبات) ص ٧٦. وعبر ارتكاسى نحو الدواخل (أحبب الظلام سر الأسرار إذا أفلت شمس المنطق ص ٧٨)، أنه سفر فى عتمة النفس المظلمة قصد التعرف عليها، فوئما تدخل لأنا أعلى كاتمة وكاتبة، سر ضارب فى غياهبات الشعر والشهوة بإسراء، أنه الكتابة الشعرية الحقيقية، فإن تنلصص على ذاتك، فى غظة من الإدراك، (يقول الصالحى فى الصفحة ١٣)، هو أن ترى الشهوة أن تكتب شعرا.

إن وصف رامبو، مثلما صاغتها شاعرية الصالحى الشفيفة الثرية، بيان شعري لتحلل من سلطة النهار الخلائية (إن أس المعمار النهارى لأوهن، ما دام يتكى على الشمس الأيلة دوما إلى الأفول والانطفاء)، التى مارست قهرها الكابح على مناطق الظلمة والعتمة الديونيزوسية، باسم المعرفة الساطعة (=العقل) والمعروف الطيب (=الدين)، الذين تحيل عليهما استعارة الشمس، واستبدالها الرمزية فى المختيل الإنسانى العام (الإدراك، الهدى، الحضرة، القيس، إلخ...).

والإحاطة وحسب وحتى هذه المعرفة نفسها تبدو غامضة ومتليسة، لأنها تحيل فى مرجعيتها على ضمير نحوي أجوف. لا تعرف سوى أنه لمكلم مفرد أعلن عن نفسه مرتين (مفرد+ سمانى)، وبقي متخفيا وراء عمامة الحجاج (إذ من هو المتكلم فى الشعر؟ أم الشاعر كما عودتنا التمارين المدرسية التبسيطية؟ أم كينونة مضاعفة للشاعر؟ ماذا تكون مثلاً متخفياً؟ لا شعراً؟ عموداً شعرياً جديداً... لابد من الإحاطة هنا على أن العلاقة بين الشعر وبين المتكلم والذات الحقيقية للشاعر متلبسة وغير واضحة كما فى شعرية الرواية مثلاً)

- ٤ -

يبدو الشاعر مغرماً بالنكرة، محفازاً إليها، فليس صدفة أن تأتى أغلب تصانيد الديوان بعناوين مخصوصة بالتذكير (٥١ عنواناً من أصل ٥٤). إن ثمة، اختياراً شعرياً وراء هذه العنونة، ينبع من قناعة فكرية خاصة، تركز على نفسها - وبالخاص - منذ صفحة الغلاف الأولى. فبالإضافة إلى ما أومأنا إليه بصدد ضمير المتكلم المفرد الأجوف فى الفقرة أعلاه، ينتصب لفظ «شعر» كمؤشر تعييني لطبيعة للكتابة الأدبائية للمؤلف، وأضاحاً وبارياً (من أي خصيصية التعريف) يفضح توجه الشاعر الحدائى فى الكتابة.

ولأن كل زيادة/ نقص فى المعنى هى زيادة/ نقص فى المعنى، فإن الحاق أداة التعريف بلفظة ما أو حذفها يعد سلوكاً محكوماً بموقف مسبق، فبين «شعر» و«الشعر»، تمتد مسافة فكرية وحساسية فنية لا تقهران. إن «الشعر» قناعة أدبية إيديولوجية تؤمن بالمعنى التخيلي والمعرفى المتناهي قبلها، بينما يراه من «الشعر» باعتباره ملحقاً بالصيرورة، على التعدد والاختلاف والمفاجأة (بالنظر إلى المقابل المتجنز). إن «الشعر» أدعاء لحيازة مطلقة ناجزة سلفاً، لكل مقومات «الجوهر» الدائمة فى الفكر واللغة، فى حين أن «الشعر» مقاومة مبعدة لعناصر التقدير الميتافيزيقى التى تكرسها سلطة التعريف. إن «الشعر» مناوئة المتعدد، للوحد المعين الذى ينتصب معياراً لتبرير سلوك الاختزال والاقصاء، أنه انفتاح على الهامش واستعادة للمكبوت الذى جعلته سلطة المعرفة منبوذاً ومهجوراً، بالاستناد إلى ميتافيزيقا البروحد، وإلى وهم الهوية الصافية الكاملة والمنجزة (التي ترفع شعار: ليس بلا مكان إبداع أحسن مما كان).

ضمن هذا الأفق الحدائى، يفسر انجذاب الصالحى للنكرة وتصجيده لها شعرياً، ويتخذ الانشغال بهذه الموضوعية فى الديوان، طابعاً ذاتياً متميزاً، لأنه يعرج بالشاعر للإحفاة ببعض الموضوعات المهمة فى روثنامة «الشعر، الرصين»، وإلى استعادة الذات لألقها وتلقها معاً فى النضال مع اللغز/ العالم وللإقتراب من هذا الهم الشعري عند الصالحى، تقترح العبور من خلال مسرب المكون التخيلي فى الديوان، للتعرف على الأجواء العامة التى تصوغ الرؤية الفنية، وذلك تحت عنوان خاص هو: «الذهب عكس اتجاه الشمس» أو الاقتتان بسمر الليل.

بهذا غدت الحداثة الشعرية حداثة «المكرّة» (المعكر والغيبث والخبث، بالمعنى الديني)، حيث لا مواقع للحدود النهارية التي تجمع وتمنع بالاستناد إلى سبط عليا. فالشاعر لم يعد يكثر لليقين الراسخ في المعرفة الشمسية إن ما يستهو به هو الضرب في مائة الشك واللايقين الليليين «بهد يقيني يلتمس المتكلم في قصيدة «دعاء» من مخاطب أعلى) أنا الساهر على سلامة الشك (ص ١٠). إنه سروح في ليل الشك (حأن الساهر)، يمنح الذات الضاربة في مائة اللآيقين، ما يحصنها ضد عناصر الاكتمال والنضج النهارية («كم من وقت يلزمني حتى أقوى حصانتي ضدك أبها للنضج» ص ١١). ويقدر ما تكبر الممانعة ضد النضج (الذي هو خاصية عقلية بالأساس في النظام النهاري، يعد المنطق أيتها)، يقع حرص الشاعر بعناد فاضح، على كل أشكال السهو والفتيان (أنا حرص قبلك على النسيان» ص ١٤) وعلى إحراق سفن الاحقين به وإتلاف خرائطهم، حتى يستطيعوا الضرب في مائة ليلهم بلا معالم تهدي خارج الذات: «أهين للقادم موطئا وأتلف الخرائط دونه» (ص ١٢).

إنها مراهنات شعرية جديدة تؤسس لصرحها الفني والفكري بمعاكسة الذهاب باتجاه الشمس عبر استغوار الحفر في سماء خاصة لا تطالها الأضواء البهيجة ككشف عن مناطق الظل والعمقة التي سادتها شمس المعرفة الساطعة. إنها مراهنات على زخم الليل وغنائه. حيث كل شيء مكشوف. غير أنه ليس كشفا بصريا تؤول الصدارة فيه العين: «لن يراني إلا راء أعنى» يقول الصالحى (ص ٨٤). إنه كشف مختلف، يقوم على تمديد المبدأ الحسي والمادي للحياة، من خلال الأعلام من قيمة الاعضاء التي كانت العين تشل حركتها وتبخص من قيمة دورها المادي. ففي الظلام، لا تصبح للعين أية ريادة أو قيمة على الجسد. تصوير غير ذات جدوى إذا ما قورنت باليد، يتساءل الشاعر بمكر جميل مفرق بالسخرية من الأداة النهارية التي هي العين: «ما الذي يقدم الجبهة في الظلام غير اليد/ وما جدوى عين لا ترى غير البعيد ولو كانت/ لؤلؤة؟» (ص ٤٨).

ولأن شعرية «المكرّة» هي شعرية القريب «غير البعيد»، الذي هو ليل الذات، صارت الحاجة إلى «التعرف عليه وليس إلى تعريفه حسية ومادية أكثر، فبإزاء اليد، تنهض أدوات حسية أخرى لها نفس القيمة والود، إنه دور الكشف عن الغنى الحقيقي حيث الحياة والموت مثلا، أجسام فيزيائية تتصارع تردديتها في الآن، تحت عباءة الظلام. يقول الشاعر في قصيدة شذرية بعنوان (غنى): «كل شيء هنا أنين لذة وعواء بعيد» (ص ٢٨). وإلى جانب اليد والأذن، يتكئ الشاعر على الألف أيضا غائسا في لجة ليل شخصي، ليجعل الزمن يدرك كرائحة خاصة يقول: «افتحنا على وجل هذه الرائحة التي تفويضي بمساء بعيد (...) فأحدث الخطى إلى مكروها (...) وأستميل في الحنين هكذا في ارتقاء أخفر يثرا في سمانتي» (ص ٦١/٦٢).

إن «الذهاب عكس اتجاه الشمس» هو باختصار، ذهاب في اتجاه

الذاتي القصبي وإلهامه. سفر الشاعر في سمائه الخاصة التي لا تنيرها الشمس البروانية، لأنها سماء أصيلة، مستغورة، حيث الليل سديم لا ينتهي والعمقة مزرعة الشؤمة الوحشية التي لا تعرف معنى الخطايا والأخلاق، ولأجل هذا وأهن هذا السفر على كل الاستبدالات الرمزية التي تناوئ استعارات الشمس: ليل، شتاء، غموض، تيه. إلخ. ولأن حداثة هذه الشعرية آلت لسحر الليل ولفنته المعركة في استغلال لسلطة النهار، فإننا مع حداثة تعمل على ممكن الأنثى وتحتكم لسحرها المتراكب عبر مدارج لا متناهية. إنها «شهرزادية» شعرية (ومن هنا تثيرتها وسرديتها كذلك)، محاولة لشعرية الفحول، تحفر في ليلها المتناسلة حفرا أقيلا لا عموديا، ضمن رحلة منشدة إلى السديم «الوحشي»، الأول، الذي تحيل عليه استعارة «سماء» المخصوصة بضمير حيازة المتكلم المفرد، في عنوان الديوان.

- ٦ -

استندت تجربة الكتابة الشعرية في الديوان على نظامين بنيائيين. القصيدة الشذرة والقصيدة المسترسلة متوسطة الطول ويبدو من خلال الترتيب الذي خضعت له قصائد الديوان، والمكتمل التمثيلي لكلا النظمين البنائيين. إن الشاعر قد منح قصيدة الشذرة مكانة استثنائية في تجربة إصداره الأول، بحكم أولويتها في تقديم القصائد من جهة، وكثرتها العديدة من جهة أخرى.

وبالنظر إلى طبيعة الرؤية الفنية التي يتبنها الديوان من حيث العمق والغنى الفكري، يغفو متماسكا ومنسجما اختيار الشاعر لقصيدة الشذرة، فالشذرة كتابة برزخية تفصل بين الفلسفة (= جوهرها الأصلي) والشعر (= ماهيتها الأولى)، إنها بناء تخومي يقرب ليفترب، يقول لكيلا يفصح بالمرّة، يلحم فقط، بناء شعري/ فلسفي يعتمد التكنيف والتلميح، ويتراح عن بلادة الأسباب وثرثرة التفاصيل. لهذا تمتك القصيدة للشذرة خصوصية الغفة والرشاقة التي تجعلها تناوئ اليقين الريمين، دون أن تفسد يقينها للخاص الذي هو بوابة استنكار للثنية الأولى (= ما سميها هابيدج «الشعر الأصل»): «لشيء الذي يقرها من الفلسفة (= حقيقة الوجود)، ليهرها منها في الآن.

- ٧ -

هكذا إذن، فزع محمد الصالحى إلى «الشعر» بعدما سمع صراخ استغائته يندثر بالموت البثور، إنها تجدة من روح شاعرية تمثلك من أسباب العمق والغنى ما يجعل تجديتها الشعرية إضافة نوعية إلى رديتوال القصيدة المغربية الحديثة، وبذلك، يسمى حفرها بثرا في فسحة للمكرّة، حفر لاسم المعرفة/ العلم (= محمد الصالحى) في سماء «الشعر» التسيحية الألق (الليس من المصادفة الشعرية الجميلة- والشعر لعب جدي ومقصود بالغة- أن تشترك لفظتا «سماء واسم» في نفس الأصوات اللغوية؟).

موانر نادر بين

آلان بوسكيه ويشار كمال

الذب الالركي بأربعين أغنية



شاعر، ومترجم، ومتنظر أدبي،
ورسام فرنسي، وراصد لتحولات
النص عبر الجغرافيات اللغوية
والبشرية.. عاش في خضم ملحمة
نصوص منتصف القرن الأدبية..
أحب سان جون بيرس، وكان من أوائل
من قرأه وكتب عنه.. سان جون
بيرس المنسي في حينه، الذي يسمونه
القامض والذي كان يسكن البرق..
وفي سياق هذا الكشف عن الروح
الأدبي الهائي- الأونيفرسالي التقى
بوسكيه الروائي التركي يشار كمال.

ترجمة: خالد النجار *

♦ كيف تعدد نفسك؟

بالطبيعة أو قل بقتل الطبيعة: إنها أغنية الإنسان
وإطاره المشهدي.

♦ ومن أين جئت؟

— من تشوكور أوقا في منطقة ميليسا القديمة على
منحدر الطوروس، كان أبي يتكلمان الكردية،

— أنا مثل الذب في موروثنا الشعبي التركي، كان
هذا الذب يعرف أربعين أغنية، وكل أغنية تتعلق
بتفاحة، وأنا لا أعرف إلا أغنية واحدة أغنية تتعلق

* شاعر ومترجم من تونس

أما أنا فقد تعلمت التركية، وقريتي نفسها تسمى جوكسيلي، وتكلم اللغة التركمانية.

كان أبي فلاحا، وقد قتل أمامي في احد الجوامع عندما كان عمري اربع سنوات، لقد أفقدتني هذه الصدمة الكلام لسنوات بعد تلك الحادثة.

♦ والطبيعة؟

- في قريتي حجارة ضخمة وتوجد خارجها سهول ممتدة لا تنتهي، وهي على حسب التقريب مكان ولادة ديسقوريون اكبر علماء النبات في العصور القديمة، وماتزال هذه القرية أيضا تحمل ذكرى عالم كبير آخر هو لقمان الحكيم أحد أطباء العصر الوسيط الذي كانت تكلمه النباتات فتقول له انا اشفي هذا أو ذلك من الأمراض، وهكذا سأل لقمان كل النباتات الأمر الذي ساعده على شفاء كل الأمراض.

وقد أراد أن يمضي أبعد من ذلك، أن يجد بلسما للموت، فظل يسأل عبثا الأزهار ونباتات الدغل واحدة، واحدة. وفي إحدى المرات كان نائما تحت شجرة وهو في أرذل العمر شيخا هرما بائسا؛ وإذا به يفيق من سباته على نبتة تقول له أنا أشفي من الموت، قطع لقمان الحكيم هذه النبتة وأسرع بها في اتجاه القرية لينشر خبرها العجيب. ولما كان على أحد الجسور مرطائر وأخذ منه العشبة بمنقاره.

بقصص من هذا النوع تغذيت وفي سنوات ١٩٢٨-١٩٣٠ كان الشعراء الشعبيون التركمان ينزلون القرية ويظلون بها ثلاثة أيام بلياليها ينشدون ملاحمهم التي تتشابه مع القصص التي ذكرت وباتصالي بهم تعلمت كتابة أشعاري وإلقاءها.

♦ والحضارة العصرية بهذه القرية؟

- هناك ستون منزلا ومخزنا للكبريت، ولكن هذا

الشعب المنتجع استعمل الجرارات منذ زمن ليس بالقصير.. وقد اشتغلت بقيادتها وكانت أول الاعمال التي امتهنتها.. قريتي تتعاطى حياة نقية، حياة نموذجية اتمنى أن أعيشها اليوم.

♦ ما هو جانب الابداع والتخييل في أعمالك؟

- كل وجودي مشكل من الخيالي والواقعي، وأنا أحاول أن أكون خلاصتهما.

♦ هل لفضاحي قريتك وجود في أعمالك؟

- نعم، ولكن في صياغة أخرى، فروايتي محمد النحيل قرئت من طرف ٤٥٠ ألف شخص وهو دليل على التعاطف.

بعد صدور ثلاثيتي: العمود وأرض الحديد سماء النحاس، والعشبة التي لا تموت عدت الى قريتي والتقيت بطبيب بطريي يبلغ من العمر تسعين عاما، كنت عرفته في شبابي وقد قال لي في هذا اللقاء: أنا أعيش الآن في الجبل. وقد جعل مني هؤلاء الفلاحون الذين لا يحتملون نبها سبع مرات، وأزالوا عني النبوة سبع مرات، وهذه إشارة الى رأس بولس، وهو أحد شخصياتي الروائية الذي يرد بكثرة في كتبي، وفي الحقيقة يولد بطلي من حادثة عادية مرت بي، ولكن بطريقة يؤثر فيها الواقعي على الخيالي والخيالي على الواقعي.

♦ هل تذكر بعض الحوادث؟

- الحوادث القديمة هي التالية: بين سنتي ٣٠ و١٩٣٣ عرفنا جفافا لم نره من قبل وكان علينا ان نقتنع بالبراعم غذاء لنا. كما كان في قريتنا احد الرعاة فيه شيء من البلاهة كان يقال انه عندما يغيب عنا فإنه يذهب الى مكة ويعود في مساء اليوم نفسه، وهكذا اعتقدوا فيه الولاية، فكانوا يقبلون

– هناك مثالان وإن كان هناك كتاب عديدون أنكر منهم أورهان كمال الذي كتب عن الاغتراب وأساليب الإفلات منه. وهناك فقير بايكوت الذي كتب الرواية الشهيرة المنحرفون وهي تتحدث عن نضال الفلاحين ضد البيروقراطية.

♦ لنحاول تحديد نطرتك للطبيعة التي تبدو حداثية: هل ترى أنه من الاجرام إزالة غابة لبناء سد؟

– كان في منطقتنا ايام طفولتي ستة أو سبعة عشر غديرا. كانت هناك طيور وحشرات، زرافات وظباء، وأدغال قديمة. وحوالي عام ١٩٥٠ تبدل كل شيء، أنا لست من المعادين للتحول. ولكنني أناضل ضد الهدم، لقد اختفت الغابات والمصانع التي حلت محلها لا تفيد كثيرا. إن الطبيعة جزء من دم الإنسان، إذ الإنسان ليس شيئا مجردا، لقد عاش دائما في الطبيعة وذلك قبل ظهور تقليعة حماة البيئة والايكولوجيا. لقد نشرت في سنة ١٩٥٣ سلسلة من التحقيقات حول اختفاء الغابات في آسيا الصغرى. وفي نفس الفترة نشرت مسلسلا حول انقراض الدلفين بعنوان البحر الذي يغضب. الاجرام الكبير ليس التكنولوجيا في حد ذاتها، وانما التكنولوجيا المتوحشة، سجينة الريح المادي والتنظيم الضابط، نحن نريد تكنولوجيا في خدمة الانسان تستطيع الإفادة من الطبيعة إذ تخلق وفي مستوى أعلى تناغما، وتكاملا بين الانسان والطبيعة، هذا اختار. وعلى السياسيين القيام به وهو يتطلب نضالا يوميا كبيرا ومستمر.

يديه ودام هذا الاجلال سنة ونصف السنة. بعدها ظهر دراويش آخرون، وفي أحد الأيام نزلت أمطار غزيرة أعادت للمنطقة خصبها وبدأ الأطفال يهزأون بالراعي الذي أحس بتخلي الناس عنه فرمى نفسه في النهر، وبعد أيام شاهدت جثته.

– بعد هذه الأحداث بقليل غادرت القرية، وقد ولدت ثلاثيتي من هذه الأحداث، أو على الأقل نستطيع أن نقول إن هذه الأحداث كانت نبعها ومفتاحها.

♦ هل إن لغتك تقليدية؟

– لقد طعمت اللغة الشعبية بلغة حديثة، وكان تحديتي على مستوى البنية والتركيب، أكثر مما كان على مستوى اللفظة والعبارة.

♦ من أي الكتاب تحس بالتقارب؟

– لو كان هوميروس حيا لكتب مثل وليم فولكنر. أنا أعود باستمرار الى ناظم حكمت وأعيد قراءة استدال قبل الشروع في كتابة كل كتاب جديد، التقيت مرة بـرجل موسوعي أهداني حقيبة مليئة بالكتب وكانت عبارة عن نسخ متعددة لكتاب الدون كيخوتي.

♦ وعن حرية الكاتب عندهم؟

– هذه الحرية تمر بحالات ضغط وبحالات انفراج؛ ففي سنة ١٩٥٥ حجزوا بعض الأعداء من الصحافة التي كانت تنشر رواية محمد النحيل مسلسلة بحجة التطرف اليساري، وفي سنة ١٩٦١ عرفنا حرية تامة، وبين سنتي ٧١ و٧٣ عاد قلم الرقابة الى نشاطه، واليوم عدنا إلى ممارسة الحرية. صحيح هناك قانون مجحف ممتثل في الفصلين ١٤١ و١٤٢ من قانون المطبوعات التركي، ولكنه متروك.

♦ أي الكتاب الأتراك يستحقون

الترجمة الى الفرنسية؟



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني
محمد عبد الحليم زمراوي

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٤٨٣ ، ٦٩٩٤٦٧ ، ص.ب. ٣٢٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

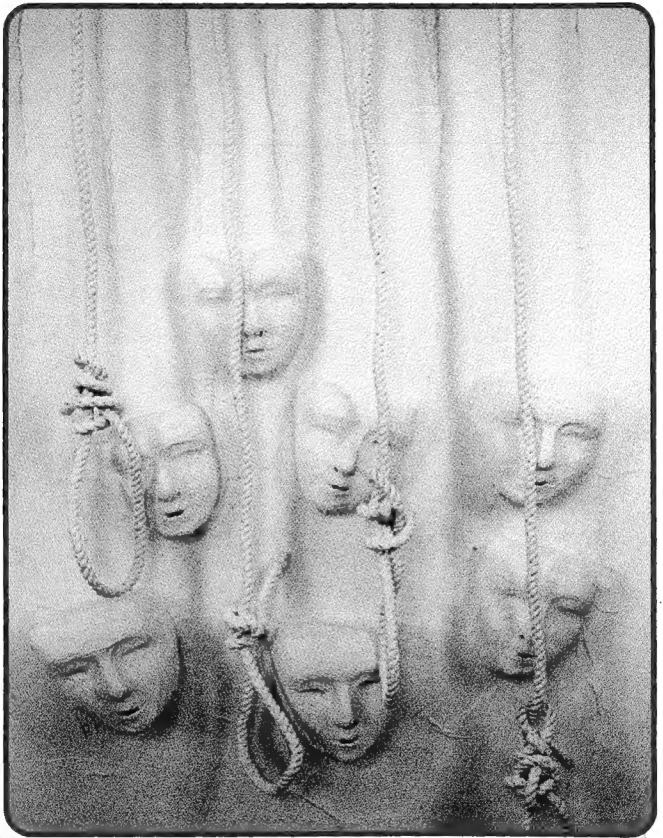
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat, Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: AL-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- يفضل إرسال المواد على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ولحيانا تخضع لقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



العدد الثلاثون
أبريل ٢٠٠٢م محرم ١٤٢٣هـ

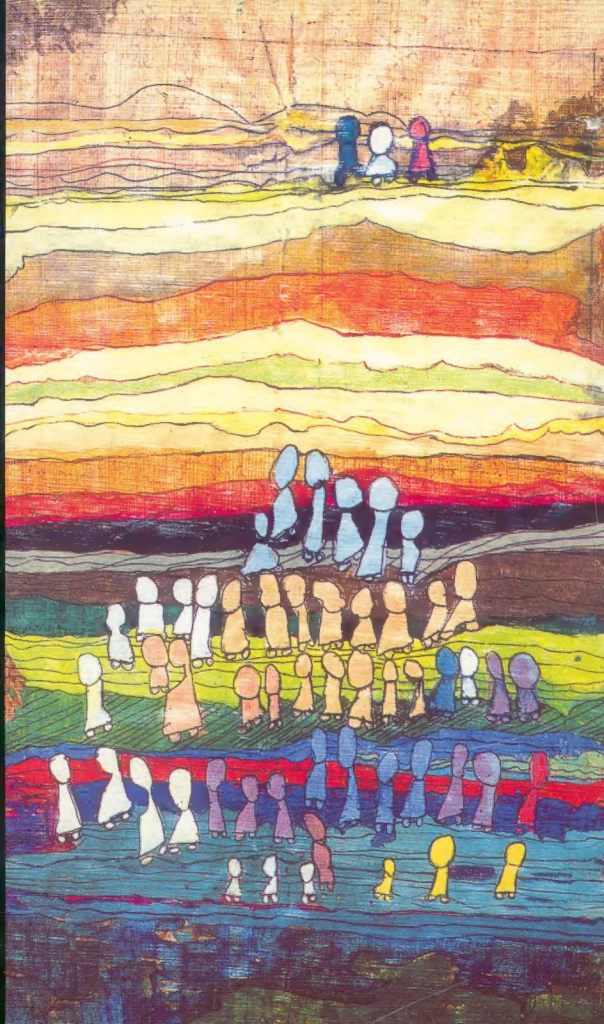


▲ اللوحة للفنانة: فخرية البحياتي ، سلطنة عمان.

الشلاص الأضيوي: اللوحة للفنانة: منيرة موصلي ، السعودية.



محمد لطفي اليوسفي، شربل
 داغر، عبدالرحمن السالمي،
 سمير اليوسف، أيمن فؤاد،
 أس ارتشافيتش، أسامة
 خليل، ناصر الجهوري،
 مهيا لطفي، مي التلمساني،
 عبدالمنعم قدورة، سعيد
 البرغوثي، سليمان بختي،
 داريوش شايفان، يعقوب
 المحرق، ياسين طه حافظ،
 حكيم ميلود، رندة فودة،
 علي المعمري، طارق
 الطيب، محمد حلمي الريشة،
 مياسة دغ، مفيد خنسة،
 أحمد السلامي، يحيى
 الناعبي، فيرونيك بوني،
 بنعيسى بوحمالة، ابتل
 عدنان، صباح زوين، تانيا
 بلكسن، حسين الموزاني،
 صلاح صلاح، فهد العتيق،
 أحمد الرجب، يحيى سبي،
 فائق حمودي، خالد
 زغريت، سعيد بوكرامي،
 سلام سرخان، نادر كاظم،
 بنعلي بوزيان،
 أحمد الويزي، خالد النجار



نيزوا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية